

# 目 录

福建省四平腔学术讨论会开幕词……………柯子铭(1)

探 索·求 是·收 获

——记四平腔学术讨论会……………张泉儒(6)

福建高腔与弋阳诸腔的关系……………流 沙(11)

从政和四平戏谈四平腔……………叶明生(20)

政和四平戏管窥……………熊源泉(38)

屏南四平戏的脸谱艺术……………刘湘如(53)

浅谈古老剧种大腔戏……………卢天生(55)

龙岩“饶平戏”与龙溪  
“四平戏”是同一剧种……………土 丁(62)

福清词明戏的历史与现状……………周宏发(65)

闽西木偶高腔的调查与研究……………袁洪亮(83)

试论福建发现的古抄本《白兔记》……………刘湘如(112)

四平腔考辨……………苏子裕(121)

四平腔两题……………石生潮、贾古(138)

试论有关四平腔的几个问题……………陆小秋、王锦琦(149)

四平腔与西屏高腔……………郑 闻(167)

漫谈《崔君瑞江天暮雪》……………刘湘如(174)

衷心的感谢      殷切的希望

——福建省文化厅副厅长柯子铭  
同志在闭幕式上的讲话……………(182)

### 省内外代表在大会闭幕式上的讲话

《中国戏曲志》编辑部汪效倚同志的讲话……………(186)

中国音乐学院何昌林同志的讲话……………(188)

湖南省戏曲研究所贾古同志的讲话……………(190)

安徽省徽剧团陆小秋同志的讲话……………(191)

浙江省松阳师范郑闰同志的讲话……………(192)

广东省海丰县文化局蔡锦华同志的讲话……………(193)

屏南县委陈大困同志的讲话……………(194)

### 附 录

南行杂记……………陈啸高遗稿(196)

四平腔与平调辨……………流 沙(199)

大腔戏《白兔记》演出座谈纪要……………(208)

# 福建省四平腔学术讨论会开幕词

福建省文化厅副厅长 柯子铭

同志们：

福建省四平腔学术讨论会今天在这里开幕了。首先，让我代表福建省文化厅和省卷编委会以及到会的我省全体同志，向来自中国艺术研究院、中国音乐学院、《中国戏曲志》编辑部和江西、浙江、湖南、安徽、广东等兄弟省戏曲界的专家们表示热烈欢迎，对您们不辞劳苦，长途跋涉前来指导，表示诚挚的感谢。由于您们的光临，使这次会议蓬荜增辉，我们感到无限荣幸。

时光易逝。前年九月初，在我省的“万山之县”——屏南县，召开“庶民戏历史讨论会”；一年半后的今天，我们在这里再次聚会了。今天在座的有几位专家、学者也曾参加了那次会议，今日重逢，感到格外高兴。

这次会议是去年在长沙召开的《中国戏曲志》编纂工作会议后，我省举行的一系列有关声腔剧种史学术讨论会中的一次。长沙会议之后，我们为了探讨我省几个跨地区的剧种和同一声腔不同剧种的源流、特点及其相互关系，前后分别在泉州、漳州、福州、龙岩等地召开了高甲戏、歌仔戏、芗剧、闽剧以及弹腔系统的剧种的学术讨论会。

这些会议都是建国以来，也可以说我省有史以来的第一次，对于澄清史实，去伪存真，交流调查研究成果，展开不同见解的争论，统一认识，有着十分重要的意义，为加强志

书的真实性、准确性和科学性奠定了基础。从而改变了过去戏曲史研究人员分散孤立，不相往来，各执一家之见的现象，克服戏曲史料零乱无绪，未能得到充分利用的状态，把这些声腔剧种的研究工作引向深入，进入一个新的阶段。从过去限于某地的一个剧种的研究，到现在有领导地组织各地对同一声腔剧种共同进行研究，同时打破了省界，从全国看福建声腔剧种的发展。记得张庚同志说过一个很好的意见，他认为我国各地的戏曲历史既是统一的又是地方化了的，因此这两方面都要充分注意到。前年屏南会议所以能取得成功，正是由于开始注意到了这两个方面的结合。

这次四平腔学术讨论会也是为了这一个共同目标召开的，是上次屏南庶民戏历史讨论会的继续。从上次讨论会后，屏南又新发现了两个署名为“四平戏”的剧本，即清咸丰六年(1856)的《虹桥渡》和清光绪三年(1877)的《中三元》。这一发现证实了上次屏南会议许多专家为“庶民戏”正名论断的正确性。他们的科学分析是有预见性的。同时，我省戏曲音乐工作者再次深入到屏南龙潭大队进行调查，邀请四平戏老艺人回忆、口述、清唱、录制了十几个传统剧目的唱腔音响资料，并记录整理了常用的曲牌、吹牌等八十余支，全部汇编在内部出版的《福建庶民戏唱腔》一书中。

更可贵的是在屏南的邻县政和和闽北永安两县相继发现四平戏的遗响和手抄本。政和县杨源公社发现清同治年间的剧本《苏秦》，那里的业余剧团至今还能演这出戏，他们把剧本和唱腔录音资料寄到省里来，要求我们鉴定。后又在永安县发现了类似四平戏的大腔戏，那里保存了清顺治甲申年间(1644)的《白兔记》全本。最近，屏南四平戏业余剧团重排古老剧目《琥珀岭》，即宋元南戏《崔君瑞江天暮雪》。

这一南戏剧目，今还完整保留在屏南四平戏的传统剧目之中，这次讨论会上我们可以看到他们的演出。

这些新的发现为这次会议讨论四平腔和四平戏的有关问题，更提供了新的有力佐证和活的艺术资料。但是，应该说，还有许多有待发掘的“矿藏”尚未作深入调查，比如要阐明闽东北的四平戏，闽南的正字戏，闽西的大腔戏、闽中的词明戏相互之间的关系，眼前掌握的资料还不够充分，屏南四平戏的音响资料比较丰实，而闽南四平戏的音乐资料就很少，无法进行对比研究。它同闽剧、芗剧、高甲戏以及弹腔系统的几个跨地区剧种情况有所不同。仅以屏南四平戏来说，在1963年虽然抢救记录了三十个剧本，但对它的面目的真正发现是近二三年的事，而对它的研究也不到两年。这次会议准备工作也比较仓促，会上发的我省的几篇论文也还比较肤浅，深度不够，有的还只是提供研究的资料和线索。

因此，严格说，这次会议召开的条件还不是太成熟，我们是在“半生不熟”的情况下召开的。这是形势逼着我们非开不可，《中国戏曲志·福建卷》要求在今年底要拿出初稿，上半年各地区要完成本地区承担的撰写条目的任务。这次会议之后，戏曲志编辑部还有两个较大的专题会议要开，即音乐条目和表导演条目的编写会议。这些有关编纂业务指导性的会议不开，基本事实搞不清楚，学术观点不明确，编写的思想要求不统一，就很难下笔。

所以，我们下决心还是要开，一方面请中央和兄弟省专家来指导，向他们求教；另一方面开展争鸣，充分发挥大家智慧，群策群力，就现有掌握的资料，探索悬而未决的一些问题。

福建四平戏的声腔是不是即属于四平腔，屏南会议还没

有一致的看法，但为了便于从声腔特点和发展规律去研究具体剧种，在一般的指导下研究个别，同时也利于从某一剧种的个性出发，追踪它的共性所在，不拘泥在一个剧种之中，所以这次会议仍定为“福建省四平腔学术讨论会”，对四平腔的不同见解仍可继续探讨。

戏曲志每一个条目释文的编写，都应是一项科研成果，全书的完成，也就是参加编纂工作的广大戏曲工作者、专家、学者、老艺人、社会人士等集体研究的结晶。志书不应是资料汇编，不只是堆积资料，而要反映我们研究工作的水平。这段工作实践证明：只有扎实进行实地调查，勤奋查考全部有关史籍，并经过个人的缜密思考和集体的争鸣讨论，就能出成果，培养对戏曲史研究的兴趣。相反的，只是浮在水上，浅尝辄止，只能取得皮毛的资料和浅薄的知识。我们希望我省会议代表，不失这次大好机会，虚心求教，认真钻研，深入访问调查，敢于争鸣，在很短促的时间里，获得最佳的成果。

在戏曲史的研究工作中，我们历来提倡实事求是的科学态度，反对片面狭隘的地域观念。我们可以据理推断自己地方的剧种比外地方的古老；但我们的出发点和归宿点绝不在“古”和“老”上面，而应该放在探索一剧种兴衰流传的规律上。只是争执哪个地方“早”没有什么实际意义，重要的是寻求它同这个地方的政治、经济、物产、交通、人物、习俗等方面的关联。如四平腔如何传入福建，先在哪里落户，是一路来的，还是分几路来的，各路之间是否有什么瓜葛，是否还有从海上来的可能？云霄县海口有一个陈岱镇，这里过去有过“万利”四平班，是否可以设想江浙一带的戏班又从海上传来福建沿海。总之，都要根据事实做出结论，要着

眼于探索它的规律性。

上次“屏南会议”着重于对四平戏音乐声腔方面的溯源，而对它的剧目、表导演、演出形式等方面的研究不够，我们希望这次会议能做较为全面的探讨。

如果说，过去我省对四平戏的研究有所进展，这也是同中央和兄弟省戏曲史家热心无私的指导分不开的。上次屏南会议，省外专家为探索四平戏历史源流、音乐声腔，激烈争论，直至深夜，许多同志苦苦思索，彻夜不眠，那种严肃、认真、热烈、和谐的气氛今日回想起来仍激动不已。这次他们又带着自己的论文，送经上门。可以相信，这次会议将取得比之上次会议更大的收获。我们衷心希望来宾们不吝赐教，为填补我国戏曲声腔史这一空白做出贡献！

最后，预祝大会圆满成功！

1984年3月13日

## 探索·求是·收获

### ——记福建省四平腔学术讨论会

三月的榕城，桃红柳绿，春意盎然。十三日至十八日，来自北京、湖南、江西、安徽、浙江、广东等地长期从事戏曲历史和声腔音乐研究的专家、学者，与本省五个地区十四个县市有关戏曲志的撰稿者以及《中国戏曲志·福建卷》编辑部的工作人员共七十八人，会集在西湖宾馆，参加省卷编委会召开的四平腔学术讨论会。

中共福建省委宣传部、省文化厅十分重视这次会议。十三日上午，中共福建省委宣传部副部长、省文化厅厅长许怀申，省文化厅副厅长李联明，省文化厅副厅长、戏曲志省卷编委会主编柯子铭，省文化厅视察员、原省文化局副局长卢令和等领导同志，出席了开幕式。柯子铭同志在开幕式上致开幕词。他代表省文化厅和省卷编委会及到会的我省全体同志，向来自中国艺术研究院、中国音乐学院、《中国戏曲志》编辑部和江西、浙江、湖南、安徽、广东等兄弟省戏曲界的专家们表示热烈欢迎，对他们不辞劳苦，长途跋涉前来指导，表示诚挚的感谢。（全文另发）

十三日下午讨论会正式开始，会议由省文化厅副厅长、戏曲志省卷编委会主编柯子铭，省戏曲研究所副所长陈贻亮，戏曲志省卷编辑部主任沈继生轮流主持。

先由省内代表介绍有关论文的要点。永安县戏曲志编写组卢天生，介绍《弋阳腔的活化石——大腔戏源流探讨》一文。他认为：发现清代“顺治甲申年正月”手抄本《白兔



记》珍本，和查阅《熊氏族谱》的原始记载着，永安的大腔戏是一个比较原始古朴的剧种；大腔戏声腔曲牌、舞台艺术等保留着弋阳腔的原始面貌；音乐唱腔与江西石城民间音乐多有相同之处，为探索该剧种历史源流提供了佐证。尤溪县戏曲志编写组周治彬，就尤溪县大腔戏的有关情况作了说明。他认为该县黄龙大腔戏与永安大腔戏近似，而乾美大腔戏则与屏南、政和四平戏相近。政和县戏曲志编写组熊源泉讲了《政和四平戏管窥》一文的主要内容。寿宁县北路戏剧团叶明生，介绍《从四平戏窥探四平腔》文章的要点：闽东、闽北的四平戏，是属于四平腔，但应称之为四平戏。之所以称之为四平戏，是因为它从流传以来已吸收了四平腔，还吸收有昆曲、民间音乐曲调而形成完整的剧种。省卷编辑部副主任刘湘如介绍了四平戏、词明戏，江西省南昌市剧目室苏子裕、江西省弋阳腔剧团万叶、中国音乐学院何昌林等同志，他们都发表了很有见地的看法，对于探讨有关学术问题，编好戏曲志省卷有关条目有很大的启发和帮助。

关于四平腔的基本特征及有关问题。多数同志认为四平腔发源地是在徽州，个别同志提出松阳高腔可能是四平腔源的问题。部分同志把四平腔的基本特征归纳为：字多腔少，一人起口，众人接腔；滚唱得到更大的发展与提高；调腔戏的《白兔记》和四平戏的《崔君瑞江天暮雪》等古抄本，以及近一年多以来，屏南又新发现两个署名为“四平戏”剧本，在政和、永安相继发现四平戏、大腔戏及珍贵的古老剧本的情况。福清县戏曲志编写组周宏发介绍了词明戏有关资料。上杭县戏曲志编写组袁洪亮介绍闽西木偶高腔调查研究情况。南靖县戏曲志编写组吴定芳介绍闽南四平戏的历史与现状，等等。接着，省外专家、学者就四平腔和我省四平戏等有关

剧种的学术问题，发表各自的见解。先后在会上发言的有湖南省戏曲研究所石生潮、浙江省松阳师范郑国，安徽省徽剧团陆小秋、江西省戏曲研究所流沙、湖南省湘剧院张九、湖南省戏研所贾古、广东海丰县文化局蔡锦华同志。关于笛子是后加的，还是已有的，尚有不同意见。有的同志认为徽剧《借靴》中的某些唱段，可能是四平腔，为具体了解四平腔提供了例证。

关于屏南等地四平戏与四平腔关系及其历史问题。一种意见认为在清代《官音汇解释义》中有“做九角，唱四平”的记载，而且许多地方又都以“四平戏”为剧种名，应该说四平腔与福建的关系是很密切的。有的同志认为屏南等地四平戏的老班底是四平腔，后来衍变了；也有的认为它是属于四平腔范畴，具有四平腔特征；还有认为它属于四平腔，但不叫四平腔，应该叫四平戏。有的同志从剧目、音乐曲谱进行探讨分析，认为它主要是青阳腔、徽池雅调的成份。以屏南四平戏剧目与有关声腔剧种对照，见于明代刊本的二十一种，同于徽池雅调的三十二种，与江西青阳腔相同的三十一一种，同于江西弋阳腔的十八种，而与浙江四平腔相同的只有六种。从音乐曲谱看，亦多属青阳腔、弋阳腔，也有民歌小调和昆曲。关于屏南四平戏的历史，有的同志认为是很古老的。从该剧种演出的古典剧目《白兔记》等看，保存不少古代戏曲的例证。如副末开场，这是宋元时代的演出形式；由旦角插靠旗，可能出于金院本；调阵程式也是古老的演出形式；基本动作如起霸等，也不同于其它剧种。舞台语言属中州音韵加土音，也很古老。从《白兔记》内容看，跟明成化本《新编刘知远还乡白兔记》，同属“红袍”路子，也早于后来的“白兔”路子。关于屏南四平戏断代问题，一种意见认为它是

明末清初或康熙年间从江西传入。理由是：据老艺人回忆，该剧种在屏南已相传十四代，每代以二十至二十五年计，大致是康熙年间传进；作为道具（娃娃）的老郎爷，挂有康熙、乾隆、嘉庆年间的铜钱，老艺人说早期是挂康熙年号的铜钱；该剧种有汉腔成分，所以可能是在清初时由江西传入。多数同志认为政和四平戏和尤溪乾美四平戏（也叫大腔戏），与屏南四平戏为同一剧种，其历史源流与剧种面貌大体相似。

关于大腔戏。永安大腔戏与尤溪黄龙大腔戏基本上是一个剧种。有的同志认为所谓大、小腔戏不是按唱大小嗓分，而是按所使用乐器区分，大腔戏是因为用大锣鼓而得名。如潮剧即有大锣鼓戏、小锣鼓戏之分。大腔戏多为道士腔，这是弋阳腔萌芽时期目连高腔一类的声腔剧种，与江西龙虎山道教音乐不无关系。明初，江西石城确有目连道士腔。有可能是在明初或万历年间，目连道士腔受徽州腔、青阳腔剧目影响之后传入福建的。大腔戏发现标明清代“顺治甲申年正月”手抄的《白兔记》珍本，是比较古老的。从剧本内容看是明代的本子，但本子上所标“顺治甲申年”，当为传抄的时间。这一点还有待考证。

关于词明戏。一种意见认为：“正字”曲调部分是唱弋阳腔，后来吸收徽池雅调。“正字”曲调同于广东正字戏。从剧目看，多同于徽州腔、青阳腔。该剧种可能在明万历前唱弋阳腔，后吸收徽池雅调而形成。

另外，有的同志认为闽南正字戏与四平戏，在清乾隆十三年蔡伯龙的年代（《官音汇解释义》成书），是两个并存的剧种。

会议期间，屏南县四平戏业余剧团还为会议演出古典剧

目《白兔记》、《沉香破洞》和《崔君瑞江天暮雪》。与会代表一致认为，中共屏南县委、屏南县政府十分重视抢救挖掘戏曲遗产，组织、恢复四平戏的演出做了许多工作。使大家饱了眼福，为探讨研究学术问题提供了活资料。会议开得成功，剧团同志的辛勤劳动有一份功劳。

闭幕式上，福建省文化厅副厅长柯子铭、中国戏曲志编辑部汪效倚、中国音乐学院何昌林、湖南省戏研所贾古、江西省戏研所流沙、安徽省徽剧团陆小秋、浙江省松阳师范郑闰，广东省海丰县文化局蔡锦华以及屏南县政协主席、中共屏南县委统战部部长陈大困等同志，相继作了发言。他们在讲话中对我省的声腔剧种研究和戏曲志编写工作，给予肯定和鼓励，并给我们提供了许多好建议、好经验，对我们下一步的工作将是很大的促进。

（张泉悌）

# 福建高腔与弋阳诸腔的关系

江西省戏曲研究所 流 沙

福建的高腔剧种，历史悠久，流传甚广。至今尚有大腔戏、词明戏和四平戏（前名为庶民戏），保留不少的剧目和唱腔。这些剧种都以干唱和锣鼓帮腔为特点，从总体上来说，统称它们为“福建高腔”，理由是充分的。我们研究这些剧种的情况，对于弄清明代弋阳腔的发展，及其在福建的流传，必将使人获益非浅。下面着重谈谈福建高腔与弋阳诸腔的关系。

## （一）

首先谈谈大腔戏。

从目前调查所知，福建永安和尤溪等县发现的大腔戏，在声腔上有两路高腔。关于大腔戏的名称，有人说它是以大嗓子演唱便叫“大腔”，而以小嗓子演唱的皮黄腔则称“小腔”。我们认为，这种大腔戏乃是大锣大鼓伴唱的唱腔的简称，比较自然合理。这种大锣鼓腔，早在广东的粤剧和潮剧中也有发现。八十年前，粤剧每场开台必演几出高腔戏，但是艺人却管它叫“大腔”。而潮剧的声腔旧时分为两类：一类是以《陈三五娘》为代表，叫“小锣鼓戏”，另一类是以《扫窗会》（出自弋阳腔《珍珠记》）为代表，叫“大锣鼓戏”。在福建还有闽南的四平戏，过去亦有大锣鼓戏之称。这就使我们联想，既然有种用大锣鼓伴唱的大腔戏，那就必

有和它相近的剧种，是用小锣鼓伴唱的。大约在明代嘉靖、万历间，浙江和江西等地流传的海盐腔，就是用小锣鼓伴唱的高腔。当时是否以此相对而言，人们便对弋阳诸腔称为大腔戏呢？值得探讨。更何况这种大腔戏，也不是全用大嗓来演唱，有时曲调翻高还要用小嗓。而福建有的皮黄腔虽称小腔戏，但不是所有行当都唱小嗓，小生、小旦即是，老生、花脸却就不然。由此可见，大小腔戏并非按照嗓音大小来作区别。那末，福建大腔戏的得名，有可能是用大锣鼓伴唱而来的。这是我对大腔戏名称的看法，或许有人不赞同。

福建新近发现的大腔戏，据说永安这一路自江西石城传来，这点可能不错。第一，大腔戏的祖师爷生日为六月廿四日，这和江西班祖师爷的生日相同。江西宜黄班供的清源祖师，乃是西川灌口二郎神。汤显祖的《庙记》早已有所记载。福建的大腔戏好象也有清源一说。第二，大腔戏的班底是九角头（即由九个行当组成），这也是江西班的规矩。而福建本地的剧种不同，如梨园戏是七个行当，俗称“七子班”，莆仙戏原来也是七子班，后增加了老旦，成为“八仙子弟”。到了安徽方面，自青阳腔产生以后，又比弋阳腔多一末角，叫“十大行”。明代中叶以来，江西、福建和安徽等地的剧种，其班社的行当建制，就有七子班、八仙子弟，九角头和十大行。这种角色行当的不同，正说明它们唱的腔调是各不相同的。那末，凡属九角头班底者，都应归于江西班，包括湖南的长沙湘剧，直到近代仍保持弋阳腔的班底。这就是说，作为一个剧种，尤其是古老的声腔，当它传到外地之后，因为是在那里立足生根、渐而变成了当地剧种，尽管声腔和剧目不知发生多少变化，但其班底和祖师爷的生日，只要没有特殊情况就不会变更。因此说，大腔戏来自江

西，这点是断无疑问的。

然而，大腔戏的腔调是否就是明代弋阳腔？我们还需要进行研究。从永安的大腔戏来看，其所唱声腔，却是弋阳腔萌芽时期的目连高腔，亦即道士腔。这与江西贵溪龙虎山的道士音乐，不无关系。现在南方很多剧种的目连戏唱腔，都有不少道士腔的成分。江西弋阳腔目连戏有，赣州东河班高腔目连戏也有，湖南辰河高腔目连戏以及浙江醒感戏都唱道士腔。另外，江西广昌县的“孟戏”（专演孟姜女故事）分为两个路子，其中曾家一路的孟戏，就有相当一部分曲子唱道士腔。江西石城距离广昌不远，据说永安大腔戏是随石城县的移民而来。而在明代永乐年间，广昌、石城等地流传的目连高腔，是以木偶形式来演出的。但从剧目上来看，永安大腔戏不唱目连，绝大部剧目却和徽青阳相同。大概在明代永乐年间，这一带木偶班演出的目连戏，是唱道士腔的。后来受到徽青阳的影响，将其剧目移植过来了。我们在永安看到大腔戏演的《白兔记》，就是徽青阳的代表剧目。这次演出更加证明，大腔戏最早的班底属于木偶班，不仅有道士腔，而且其表演的幅度不大，保留了早期木偶戏的演出痕迹。当木偶改为人戏以后，因为吸收了徽青阳的剧目，在唱腔上不乏有青阳腔的音调，特别是演员翻高唱时，就更象青阳腔了。照此而言，大腔戏从江西传至福建，最早不会超过明代万历年间。正是处于这个历史时期，以大锣大鼓伴唱的弋阳诸腔，和海盐腔相比较，这才有可能被人称为大腔戏。

尤溪县黄龙的大腔戏，与永安县同属一路，而乾美的大腔戏则和永安不甚相同，过去还曾叫江西戏。这次我们听到的曲牌唱腔，其旋律和帮腔句，都与江西弋阳腔非常接近。如果说它从江西传到福建南平，再由南平到尤溪乾美的话，

就应该说是徐渭时代的弋阳腔在福建留下的遗响。后来再受徽青阳的指染，甚至融进不少乱弹戏的剧目。这些都是戏曲发展中的变化，并非是福建大腔戏特有的现象。

## (二)

福清和平潭等地流传的词明戏，最初和尤溪乾美的大腔戏一样，都是唱弋阳腔的剧种。根据文献记载，弋阳腔入闽较早。现在词明戏的“北调”，就是出于弋阳腔。这种“北调”既然有七声音阶，五声音阶，还有六声音阶的，那就不是因为弋阳腔的北曲而有此称。同时，词明戏保存的《珍珠记》、《鹦鹉记》、《白蛇记》、《洛阳桥记》、《鸟盆记》等，在明代都是弋阳腔最为流行的剧目，江西弋阳腔至清代还见有演出。那末，所谓“北调”自然是指闽北传来的戏曲声腔而言的。但词明戏的班底却不是弋阳腔的。在福建高腔中，只有它与广东正音戏基本相同，都是十二个行当，称正生、武生、白扇、帅主、么末、正旦、花旦、婆角、红净、乌净、净丑、丑角等。可见，词明戏后来是以正音戏为基础，并吸收了弋阳腔的声调而形成的。清乾隆年间，闽南人蔡夷所著的《官音汇解释义》中，有“做正音，唱官腔”，“做九角，唱四平”两句话，说明当时流行于闽南的正音戏和四平戏，原来就是两个不同的剧种。这种四平戏，和闽北的四平戏一样，保留了九角头的班底。在闽西保存的饶平戏，最早是来自闽南的四平戏，现在它的角色行当仍就是“九角头”，所谓“饶平调”，基实就是四平戏的唱调。但正音戏（俗名正字戏）是源于明代的“徽池雅调”，它比徽青阳又向前发展一步。大约在明万历末期，先从安徽流入江西和福建，或者是从海上直接传到闽南，再从闽南进入粤东。因为它是用官话演唱，故称“正音”。这种戏曲保留在



广东海陆丰的一支，就名为正字戏。它在闽南是否尚有旧迹遗留呢？回答是肯定的：一是云霄县保留的剧种，一直名为正音，不叫四平；二是闽南四平戏有些剧目，如《玉簪记》、《百花记》和《绿袍记》等，都是明代徽池雅调的名剧，广东正字戏能唱这些戏，而闽北的四平戏却不见演出；三是梨园戏唱（北青阳）的曲调，原来是属于青阳腔的“横调”，以笛子为伴奏。这次我们听到饶平戏的《西厢记》“佳期”的唱腔，就有青阳腔的“横调”在内。这些事实说明，徽池雅调到了闽南以后，对其他剧种也有很大的影响。现在正音戏虽已衰落，但在闽南还留下了这点遗迹，被保留在四平戏和梨园戏中。只有这样认识问题，我们对闽南出现的正音戏和“北青阳”的名称，才能获得正确的解释。

福建词明戏来自正音戏的部分，在剧目方面就有《白兔》、《金印》、《彩楼》、《青袍》、《升仙记》、《葵花记》等等，大多数只是散出的演唱。从这些戏的剧本中，我们可以看到大段的“滚调”词句。这种情况说明，词明戏与徽池雅调的关系非常密切。现在词明戏的唱腔，分为正字和白字两大类。正字腔又分北调、水调和阔调，白字腔接近青阳腔的“横调”。如果能从剧目方面来分清声腔的类别，我们就可以搞清弋阳诸腔对它的影响。

以上这些情况，使我们产生一种看法，即在明代以前，福清一带原是弋阳腔的流行地区。这种弋阳腔可能是以木偶形式演出的。及至清初，在闽南的正音戏北上以后，与当地木偶班相会合，这就形成了福建的词明戏。

### （三）

闽北的四平戏是在屏南和政和等县发现的。这种四平戏唱高腔。数百年来，一直保留“四平”的名称，就应当肯

定,它原来就是唱四平腔的剧种。根据明人的记载,从弋阳腔演变而出的四平腔,在唱腔上虽有变化,但其班底和弋阳腔一样,都是“九角头”的建制。现在的问题是,闽北四平戏的主要声腔和剧目,大都来自青阳腔。先看剧目情况,现有三个材料值得重视:一是刘湘如同志提供的屏南四平戏剧目单,在明代青阳腔刊本《词林一枝》、《八能奏锦》中同名的,有二十一种,如果加上徽池雅调刊本的,共有三十种左右。这些剧目约占四平戏的半数;二是江西青阳腔经常演出的剧目计有五十余种,与闽北四平戏同名的就有三十一种;三是四平戏与江西弋阳腔同名的也有十四种之多。然而,闽北四平戏和浙江的四平腔(包括婺剧四平高腔、调腔中的四平腔和温州的四平高腔)同名的,为数不多,只有六种是共同的。这就说明,闽北的四平戏是受青阳腔的影响较大,保留四平腔的剧目很少。再从音乐唱腔来看,也是如此。我们把它和江西弋阳腔、青阳腔的曲调作了比较,其中《蟠桃会》的唱腔,很象弋阳腔〔新水令〕类的曲牌。但从总体上来说,四平戏的唱腔更接近青阳腔的曲调,而与浙江的四平腔亦不相同。这些事实足以说明,弋阳腔变成四平腔之后,有这么一路四平腔和青阳腔有过交流,由于四平腔大量吸收青阳腔的剧目,从而变成以青阳腔为其主要唱腔了。只有在帮腔上保持四平腔的特点,故名四平戏。

这种四平腔究竟是种什么声腔,有些同志做过专门考察。他们的结论是,四平腔已经增加笛子的伴奏,并且由此产生了吹腔和二黄四平调。这些说法并不符合历史记载,必须加以澄清。

明代万历间出现的四平腔,按照顾启元的记载,是“稍变弋阳”的新腔。如果这种腔调加上笛子,那就不是“稍变

弋阳”而是“大变弋阳”了。我在王兆乾同志那里听过徽州目连高腔，曲调的基本旋律很象弋阳腔，但其唱腔比较细腻，应该说它是真正的四平腔。江西赣州东河戏高腔更象弋阳腔，后来因受四平腔的影响，在帮腔上每句都只打四板（个别的打三板），徽州目连高腔的帮腔，与此相同。而四平腔形成之后，流传各地，其帮腔句多打几板或少几板，那是根据演唱的需要而有所变化，不足为奇。比如大家探讨弋阳腔的特点，都说它是“锣鼓干唱带帮腔”。其实，早年的海盐和余姚等腔都带有人声帮腔。就是被人奉为雅调的昆山腔，在它还未变成雅调以前也不例外。后来取消人声的帮腔，是因为增加了管弦伴奏的缘故。但从海盐、余姚两腔衰落之后，弋阳腔对昆曲而言，帮腔就变成了主要的特点。那末，四平腔的帮腔句虽然固定是打四板，但也不能断言，它在后期发展上就没有一点变化。我们听到闽北四平戏的帮腔，主要是打四板的。这就是保留了四平腔的特点。至于吹腔，原来是出于西北的陕西，最早叫做“陇东调”。这种吹腔和明代的四平腔所谓的渊源关系，纯属今人的伪造，根本是靠不住的。

在明代有关的记载中，四平和青阳是并列的两大声腔，这是尽人皆知的。福建闽北的四平戏，既然和青阳腔渊源很深，为何它偏要叫做“四平”呢？其原因是被四平腔吸收的青阳腔，在帮腔上也只用短韵一种，这和平四腔就完全相同了。总而言之，凡是弋阳腔系统的高腔，只要帮腔句以打四板为主的，都可以统称为“四平”，但它不一定是古老的四平腔。

这种四平与青阳两腔混合的剧种，早在明代嘉靖间就可能形成了。汤显祖的《庙记》说过：“至嘉靖而弋阳之调

绝，变以乐平，为徽青阳”。如果说四平腔就是徽州腔的别名，那末，当时在江西抚州地区流行的“徽青阳”，就是两种声腔混合组成的剧种。这就是说，徽州腔兴起以后，一方面从安徽向江浙等地流传，另一方面它在江西（或在安徽）就吸收青阳腔的剧目，结果在一种班社中，兼唱徽州和青阳两种。因此，汤显祖称这个剧种为“徽青阳”。但青阳和弋阳一样，其帮腔句都有长韵、中韵和短韵的。为了和四平腔求得统一，被徽州腔吸收进来的青阳腔，经过四平的改造，也只剩下短韵的帮腔句。只有这样，它才把“四平”的名称沿用下来了。但是，浙江四平腔的唱腔比较纯正，无论是婺剧、调腔以及温州四平高腔，我们就听不到青阳腔的音调。这正说明，福建闽北的四平戏，正是保留汤显祖时代的“徽青阳”，因而它和弋阳腔，四平腔都不相同。另外，闽北四平戏的“滚唱”有两种情况，一是弋阳腔流水板的滚板唱法，二是青阳腔的“滚调”。这种滚调，随着移植青阳腔的剧目，也变成了四平戏的特点。

至于闽南的四平戏，最早和闽北四平戏是一个剧种。由于闽南是正音戏的活动地区，结果它受正音戏的影响，使两者趋于合流。现在我们听到闽南四平戏的唱腔，原来是正音戏的唱腔。长期以来，闽南四平戏和广东正字戏被人看做是一个剧种，其原因是闽南四平戏后期也唱正音戏了。但在清乾隆时代，闽南四平戏和闽北四平戏，没有重大的区别。它们都是“做九角，唱四平”。因此，在福建闽南应把正音戏和四平戏作为两个剧种看待，可能是符合历史实际的。

总之，福建的高腔戏曲是非常丰富的。我们可以这样说，在弋阳腔的发展过程中，每个阶段产生的新腔，大都对福建戏曲有所影响。如果从唱腔上分类，既有弋阳腔，还保

留了弋阳腔萌芽阶段的道士腔。在弋阳腔后期的发展上，徽青阳和徽池雅调等，又都有自己的不同特点。以上只就这些高腔与弋阳诸腔的关系，谈谈我们的意见。至于每种高腔的形成和发展情况，以后另作专题研究，本文从略。



# 从政和四平戏谈四平腔

福建寿宁县北络戏剧团 叶明生

## 一、政和四平戏的现状与流传的历史条件

在距离政和县城约60公里的东南方向,有一个杨源村,在那里至今还完整地保留了四平戏。在杨源30里方圆内还有岭头村和禾洋村也有这个剧种,但岭头已失传30多年,只有禾洋于每年“社火”活动中还保持演出。另外,距杨源5里的桃洋村,至今也保留木偶四平戏。可见在政和各地四平戏是很盛行的。

杨源村的四平戏,又称“正字戏”,或称“做正字”。演唱皆用官腔,夹杂闽北方言,唱腔没有管弦伴奏,纯系干唱,每句之尾必须帮腔,大多数尾句需翻高八度帮唱。唱腔系曲牌体,但无曲牌名,仅用一些他们沿袭了数代的符号为标志。常用曲调约有三、五十首,其中有民间曲调,也有些接近昆曲的曲调。演唱时都以大锣大鼓伴奏。演出时一般是先演“三出头”,如《蟠桃会》、《庆寿》、《奏主》(即《六国荣封》)等戏后,然后演出大戏。杨源村四平戏每年除两度为庙会演“神戏”(二月初九、八月初六)之外,亦有出村演出,但不计较收入,戏金但凭主人相赠。砌末、道具及服装亦很简陋,从保存至今的十一件古戏衣看,似属清初遗物,其布质(非绸缎,俗称“羽毛”)、花纹、刺绣都较古老,在一件女开襟绣披内尚有“咏霓轩”字样,究

竟是当时班名或是戏装店号有待考证。旧时一班人数仅十数人，基本角色有正生、小生、正旦、占（即贴）外、夫、净、丑、付末等九角。每本戏仍保留“付末开场”的旧制，由付末念“引”或词之后戏中人物才开始登场。杨源四平戏的表演无严格科套程式表演带有很多的“随意性”，如在《九龙阁》、《六郎斩子》一折中，我们就可看到当各人的唱段之后，来一下一般的调整台位，其调整的方法仅是原位走方步（似扭秧歌步）而已。武戏仅是排场面，“调阵子”或打拳则已。动作粗犷，简单；其演出的剧目多继承了明代弋阳腔腔的剧目，有个别的甚至保留了南戏剧目的某些折子，零星片断。大部分的剧目都有剧本保留，至今尚保留有道光时手抄本与光绪六年手抄《秦世美》等，这些剧目在国家十余年的动乱中焚毁大半，但经老艺人张陈召、张应选、张作祈、张日新等人的回忆整理，已有相当一部分恢复上演。

为什么政和县杨源村能够如此完整地保留这种四平戏呢？这里有很多因素。其中最主要的是社会风气使然。清康熙时代，统治者鉴于前明的履灭，为了巩固统治，笼络人心，不得不作出许多与民生息的让步。于是出现了一个经济上繁荣的局面。神宫庙宇、歌馆楼台也应运而生，到处出现一派所谓歌舞升平的景象。

政和杨源村的“英节庙”就是那个时代的产物。“英节庙”盖于村尾溪边，该庙的大梁上书有：“清康熙元年壬寅月建”“辛亥念肆年重建”等字样。庙中尚有一古戏台，与庙同时戏台前梁上亦书明“清道光叁拾年重建”。“英节庙”是该村人为纪念其先祖张谨而建的（据张氏族谱载：张谨为唐乾符年间人，在带兵征剿黄巢起义时，战没于

政和铁山一带)。据传自建庙起，每年二月初九与初六两次均需演戏敬神，每次演出约三天三夜，此俗代代相沿。

为什么处于如此穷乡僻壤之地，会流传这种四平戏呢？其原因亦有二：一是明万历间人徐渭于《南词叙录》所载的福建盛行的弋阳腔，这种高腔自明至清代不可能骤然绝失，多多少少还保留于闽东北各地。一是清初之统治阶级崇尚高腔之故，如杨静亭《都门汇纂》一书载：“我朝开国伊始，都人尽尚高腔。延及乾隆年，‘六大名班，九门轮转’称极盛焉。”又如震钧在他的《天咫偶闻》一书文亦云：“……后乃盛行‘弋腔’，俗称‘高腔’，乃‘昆腔’之辞，变其音节耳。内城尤尚之，谓之‘得胜歌’。相传国初出征，得胜归来，于马上歌之，以代凯歌，故于《请清兵》等剧，尤喜演之。”至于高腔是否‘得胜歌’之属？姑且不论，从这里我们可以看出清初崇尚高腔之风气。

这种以“都人尽尚高腔”的风气，自然很快地漫延至全国，以至盛行。在闽东北、闽西北等地本来就有弋阳腔流行的基础，再经这种崇尚之风，自然而然地将要在这块土地上流传下来了。相传杨源村从建庙起即有四平戏班到这里演出，一说是从邻县的屏南县熙岭一带传来。一说是由安徽四平戏班到杨源一带演出，当地人请安徽戏班教戏，并凑了钱把戏班的旧戏衣买了来，从此杨源村就有了四平戏，并传到屏南熙岭去，杨源村亦有张子英变卖田庄买戏装之传说。查张氏族谱，从子、廷、奕、向、正、应、荣、昌、考、纯已十代人推算，杨源村之有四平戏约在清初康熙年间。

从以上资料中，我们可以清楚地看到，政和杨源等地保留下来的四平戏实属明末清初遗留下来的四平腔。



## 二、宗承南戏，沿袭弋阳腔

据徐渭《南词叙录》一书说：“永嘉杂剧兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，徒取其疇农、士女顺口可歌而已。”并云：“其曲，则宋人词而益以里巷歌谣，不叶宫调，故士大夫罕有留意者。”据有关戏曲研究家们说，正是由于这样一种民间小戏，在吸收宋杂剧和其他民间伎艺的成份后形成了南戏。并于明代在我国南方流行了近二百年。至明初，各种新生的戏曲声腔亦在其影响下蓬勃兴起，弋阳腔就是南戏在南方演变的基础上，吸收了北杂剧的部分唱腔和表演艺术，形成了独立的声腔。这种由南戏派生出来的弋阳腔，还保留有浓厚的南方乡土风味，以及民间土戏的本色。

戏曲声腔最大的特点就是演唱风格，明清，许多文人对弋阳腔的演唱风格都作了具体的概述，如：

1. “其节以鼓，其调喧”。（汤显祖话）
2. “向无曲谱，只沿土俗，以一人唱而众和之。”（李调元《雨村剧话》）
3. “不入管弦、亦无腔调。”（明杨慎《升庵诗话》）
4. “句调长短，声音高下，可以随心入腔。”（凌蒙初《谭曲杂答》）
5. “字多音少，一泄而尽。又有一人启口，众人接腔，名为一人，实出众口”。（李渔《闲情偶寄》）

6. “如弋阳劣戏，一味锣鼓了事。”（冯梦龙《三遂平妖传》“张誉序”）

以上这些弋阳腔所具有的特点，至今在政和四平戏的演出中完完全全地保留下来。在这方面还有一些例子可作比较。如政和四平戏的角色，基本上保留了南戏生、旦、净、丑、末、外、贴之七角色外，其中还保留了一些宋元南戏中遗留下来的古老称呼，现将四平戏《苏秦》一剧角色安排抄录如下，以便对照：

- |           |           |
|-----------|-----------|
| 1. 生——苏秦  | 2. 旦——周氏  |
| 3. 外——苏父  | 4. 夫——苏母  |
| 5. 净——三叔  | 6. 丑——唐二  |
| 7. 礼——苏仪  | 8. 占——苏仪妻 |
| 9. 利——唐二妻 |           |

以上角色中“礼”一角据老艺人说是“付丑”扮，亦说系“付净”或“付末”扮之，其称谓多为剧中主人翁（生）的哥哥。至于“利”，可见明成化本《白兔记》第一出付末开场中，“今日利家子弟搬演一本传奇”。据钱南杨先生注释，“利”即为“戾”，“利家子弟”即为“戾家子弟”。清李调元《剧话·卷上》记载：“良家子弟所扮杂剧，谓之‘行家生活’，倡优所扮谓之‘戾家把戏’。可见，“利子”一词就是旧时演员（倡优）在戏中的代称。“利子”在四平戏中一般多用于女角，除旦、贴之外的女角用之，或在一戏出现三个丫头时亦用之，如主要的称“梅香”、次要的称“丫环”，再次者即称“利子”。

在剧本角色之称呼上，似有一定的程式，如丫环一般都称“梅香”书童、院子一般称为“小二”（如《苏秦》中之

唐二)；剧中生或旦的长辈，多以“三叔”称之；在许多剧目中还有称女主角为“三娘”的，这些多属旧制。

在演出剧目上，政和四平戏演出的剧目大都系弋阳腔剧目。如《蔡伯喈》(《琵琶记》)、《王十朋》(《荆钗记》)、《白兔记》、《芦林会》(《跃鲤记》)、《楼台会》(《访友记》)、《李逵下山》(《水浒记》)、《苏秦》(《金印记》)、《卖水记》、《抢伞》(《拜月记》)、《拦街会》(《天缘记》)……等。其他还有许多剧目是搬演杂剧与传奇的，如：《刘文锡》、《英雄会》、(又称《青铜棍》)、《八卦图》、《九龙阁》(即《杨六郎》)、《二度梅》等。其中开台节目有《哪咤下山》、《庆寿》、《彭祖求寿》、《仙姬送子》、《魁星点照》、《蟠桃会》、《九世同居》、《六国荣封》等……。

在政和四平戏的表演艺术中，保留杂剧、传奇特色的地方也还有不少。如《苏秦·阳关别》中，苏秦唱道：

愁喳，别喳！前番不第转回家，无情哥嫂将我骂，妻不下机恨煞咱。一心奔走在天涯，恨不得两翅双飞叉(叉)。

这里的“愁喳、别喳”就是元杂剧中的常用语(传奇中亦可见)“别喳”系“波喳”之喏音，其原意为磨折之意。如《灰阑记》中[古水仙子]一曲中有这样唱段：

你！你！你！是将我这头面金钗插，我！我！我！因此上受波查

弋阳腔吸收北杂剧的表演艺术，如以“调阵子”的简单程式出现以代替古代打仗的表演，这在四平戏中也还得到保留。如《花关索打牌》一出，鲍三娘与关索对阵时有这样一段表演，他(她)们边唱，边摆动作，形成“调阵子”的表演，其唱词如下：

(旦白)不必多言，摆开战图。

(旦唱)杀劫你，一封书朝天子，

二郎庙(神)里去烧香。

(生唱)花景当朝三学士，

(旦唱)四朝围(元)内好藏兵。

(生唱)天早杀到五更鼓。

(旦唱)六么唱歌太平春

(生唱)七娘(子)十三关难过。

(旦唱)八仙善歌唱不全。

(生唱)九条十三关难过。

(旦唱)一路排来十军车。

以上唱段中，从“一封书”到“十军车”，考其内容全无战斗意思，加黑点处倒象是音乐曲牌名字，所以一眼就看出他们是一种形式表演而已。无独有偶，我们在屏南县龙潭村四平戏业余剧团演出的《天子图·对阵》之表演中也有以上唱段，也用于“对阵”之用。这种“调阵子”对于四平戏来说是比较常用的手法。在所谓的武戏表演中，尚未形成今天较完整的表演程式，仍是保持弋阳腔早期的将民间武术、杂技吸收进去，作为戏中的战斗表演。有的地方甚至用真刀真枪，这种表演在屏南四平戏中曾保留一段很长时间。

从上述情况看，四平戏是沿袭了南戏和弋阳腔的特色，并吸收杂剧的表演。而有一定的发展。这就是顾起元所说的：“稍变弋阳，而令人可通。”

### 三、稍变弋阳，并未改头换面

对于四平腔是什么样一个声腔，这在明末清初还是一个比较清楚的问题，如戏剧家李渔就说到它的演唱形式是：

“字多音少，一泄而尽。又有一人启口，数人接腔者，名为一人，实出众口。”当时李渔并未发现四平腔被之管弦，也不言及加上笛子伴奏。就是刘廷玑在《在园杂志》中已只说：“近今且变弋阳四平腔，京腔，卫腔。甚至等而下之，为梆子腔，乱弹腔……”。他未说“四平腔就是梆子腔、乱弹腔”也未谈到它的伴奏问题。而近人之研究突然发现了这个稍变弋阳腔的四平腔是加了一把笛子，如叶德均先生在《戏曲小说丛考》一文中说：

根据近年调查所得的结果是：四平腔确是源于弋阳，增加伴奏的笛子，唱腔变得活泼自然。由于加伴奏和改变唱腔，就和弋阳稍有不同，使顾起元认为“令人可通”。……四平腔到了清代发生两次变化：先是取消了帮唱，加入小过门，形成徽调声腔主要骨干的“吹腔”，仍就用笛子伴奏，声调委婉，接近昆腔。……后来吹腔的一部分曲调变化为四平调，改用胡琴伴奏，如皮黄戏的四平调就是。少数的还用笛子，如川戏四平调就是。……”由于增加了一把笛子，四平腔变成吹腔，后来又变成四平调，持这种观点的人很多，著名的戏曲史论家周贻白先生也是这样说的：

“四平腔也许是四平山区一带的土调，流行到安徽地

区，与乐平腔或青阳腔有所结合而产生的一种以安徽语言为主的腔调亦属可能。因为现在流行的所谓吹腔，其旋律与二黄平板实为一体，而二黄平板就有四平调之标。四平调的来源，一般公认其起源于安徽，四平调应当就是四平腔。（见《中国戏曲发展史纲要》十六、弋阳腔及其剧作）

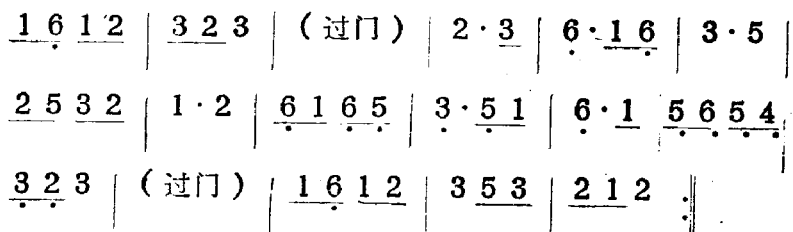
从周氏的观点分析，四平腔实际上就是四平调，就是吹腔了。这种观点也影响了不少研究者，如蒋星煜先生在《中国戏剧史钩沉》一书《徽剧声腔的形成及其影响》一篇中亦持此看法，他说：

“弋阳腔进入安徽又形成另一种声腔四平腔，节奏轻快，既用帮腔，又用笛子，胡琴伴奏。四平腔本在徽剧中并不占主要地位，但在安徽的石牌、枞阳一带受到了昆山腔的影响，产生了柔和细腻的吹腔……”。

诸如上述，不一而足，其观点就是把吹腔与四平调和四平腔混淆了，这种四平腔就是四平调（或吹腔）的错误根源不知从何而来。四平腔作为一个仅是“稍变弋阳”的一个声腔、一个剧种，其唱腔曲调诸多，试想怎么会演变成为仅是一个音乐曲调呢？显然，这种四平调就是四平腔之讹多从“四平”二字望文生义而产生的。同时，也可能是由于四平戏中吸收流行的“四平调”，“吹腔”等曲调的一种现象，由于缺乏甄别以致错误地下结论。笔者在调查政和四平戏时亦曾有过这个体验，初到杨源村调查时，当地老艺人在介绍四平戏情况时说：“我们四平戏有两种，一种是没有伴奏干唱的，一种是有笛子、胡琴伴奏的。”当时我真相信有一种是有笛子、胡琴伴奏的四平腔，我猜想这是发展了的四平腔。可是第二次再下去调查时，请老艺人为我们演奏那种有伴奏的四平腔时，老艺人给我唱了段《卖酒》（即《挡马》）中焦

光普唱的一段“倒板”，一听，却是[西皮流水]。再看他们清道光手抄本《游龙戏凤》时，剧中凤姐唱的“梅龙店内排酒筵，安排酒筵待客人”一段唱词之前注有“唱下江调乱弹”。同时在正德唱的：“好花出在梅龙镇”一段之前也注有“唱清板”字样。据查“清板”实为四平调，是用笛子伴奏的。至于“下江调乱弹”，笔者在调查闽北“江西路”时亦有发现此调名，经核实“下江调”实为“二黄”之别称。这两支曲调连同其他[玉美人]、[补缸调]、[叹五更]等曲调都被当地老艺人说成是“四平戏”。这是由于老艺人眼界不宽，无法甄别，仅从上辈的传授来，就认为是本剧种固有的东西了。殊不知这是四平戏面临新兴黄剧种的挑战，为了生存或招来观众，他们不得不学些流行曲调来充实舞台演出，这是很平常的事。

更有一种，曲调即名“四平腔”，而与四平腔实为风马牛不相及。如笔者走访建宁县客坊公社81岁的宜黄戏老艺人刘澄清时，他说有一出戏，名曰《碧桃花》，其中洪氏送茶时唱的就是所谓的“四平腔”，亦用笛伴奏，其旋律为：



以上所谓“四平腔”者，实为吹腔系统的东西。它与本省南平之南剑戏(乱弹)的[松洋调]的旋律相同。[松洋调]实为[枞阳调]之误，大概由安徽枞阳所传入，它为何被讹为

“四平腔”，目前尚不得而知。但从其旋律来看，完全不是“稍变弋阳”的东西，甚至是“大变弋阳”，与弋阳腔大相径庭了。

#### 四、稍变弋阳、变在何处

四平腔之“稍变弋阳”，变在何处呢？我想通过以下几个例子证明它。

据顾起元《客座赘语》云：

“南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有宴会小集，多用散乐……大会则用南戏。其始止二腔，一为弋阳，一为海盐。弋阳则错用乡语，四方士客喜闻之，海盐多官语，两京人用之。……后则又有四平，乃稍变弋阳，而令人可通者”。

顾氏所说的万历前情况，亦不完全准确。由于海盐、昆山之官音为士大夫所推崇，许多传奇剧本的问世，使弋阳腔早在嘉靖时就发生了演变，这种演变最大的特点就是弋阳腔也唱官腔，甚至还将传奇家曲“改调歌之”。这种演变使得戏曲家汤显祖也误认为它已调绝。通过屏南、政和四平戏现存的剧目和演出情况中，我们可看到它早期已演变到纯用官音了，这就是四平戏艺人们常说的“讲正字”和“唱官腔”。这种演变使弋阳腔不但为四方士客所乐道，甚至连最高统治者也感兴趣了。据沈德符（1578—1642）《野获编补遗》之《禁中演戏》云：“内廷诸戏剧，俱隶钟鼓司，皆习相传院本，沿金元之旧，以故其事多与教坊相通，至今上（注：即神宗万历）始设诸剧于玉熙宫，以习外戏，如弋阳，海盐、昆



曲诸家俱有之。”试想，此时宫廷弋阳腔之演出，若还完全是“里巷歌谣”、“错用乡语”的话，那些帝王后妃们如何能看得下去？显然，这是“稍变”之后“令人可通”的面貌，即已变“乡语”为“官音”了。这种：“稍变”之后的弋阳腔，自然是四平腔了。

也正是由于这种演变，封建士大夫们对它也另眼相看了。如李渔对它就有较中肯的评价，他说：“予生平最恶弋阳、四平等剧，见则趋而避之。但闻其搬演《西厢》则乐观恐后，何也？以其腔调虽恶，而曲文未改，仍是完全不破之《西厢》，非改头换面；折手跛足之《西厢》也。”李渔对弋阳、四平所感兴趣的是它的“曲文未改”，如果它仍用“乡语”而不用“官音”演唱的话，则可能要“曲文大改”，他也就不会“乐观恐后”了。从屏南、政和四平戏的演出剧目中，我们可以看到其剧本之押韵大都很严格，仍然保留明代古本那种一出韵，一场一调的情况。

据江西戏曲研究所流沙《从南戏到弋阳腔》一文，我们看到了早期弋阳腔的十二种连台戏的剧目名称，其十二种是：

《目连传》、	《三国传》、	《征东传》、
《征西传》、	《水浒传》、	《岳飞传》、
《西游记》、	《封神榜》、	《东游记》、
《南游记》、	《北游记》、	《铁树传》。

以上十二种连台本戏，在我省早期戏曲剧种中均有演出，如闽西高腔木偶，还保留上述大多数剧目，其演出一般是几天几夜，规模甚大。据莆仙戏之《目莲戏》演出传说，

要几个棚头合起来方能演出。这种情况在四平戏中已是不存在了。从我们调查政和、屏南等地的四平戏来看，均无连台本戏的遗迹。倒是弋阳腔从南戏和传奇中移植而来的十二种剧目，福建各地的四平戏均还保留演出，这十二种是（流沙《从南戏到弋阳腔》）：

《珍珠记》、	《长城记》、	《八义记》、
《三元记》、	《鹦鹉记》、	《白蛇记》、
《十义记》、	《洛阳桥记》、	《清风亭》、
《乌盆记》、	《摇钱树》、	《卖水记》。

据流沙同志说：“弋阳腔这类戏大都是无名氏的作品，惟独没有文人撰写的传奇名著……在早期的弋阳腔中根本不唱《荆》、《刘》、《拜》、《杀》和《琵琶记》等五大名剧……”。可是我们从政和及屏南的四平戏中发现，上列五大名剧除《杀狗记》不常演外，其他四本连同《金印记》作为四平戏的五大本头，成为非演不可的戏。这种情况就说明了四平戏从其母体（弋阳腔）诞生以来，受到时代风尚的影响，也受到文人士大夫的陶冶，开始向比较讲究词韵的“传奇家曲”靠拢，形成了既有母系遗留下的血统，又有时代风貌（父系）产生的新面目，这大约也是“稍变弋阳”的一种情况吧！

在政和四平戏剧本中有许多“叹”字，其演唱时为“夷”的拖音，每逢此字之后必有一段较长的唱段或口白。这就是四平戏从弋阳腔的基础上发展了滚唱和白。清初时人王正祥撰写的《新定十二律字腔谱》云：

“尝阅乐志之书，有“唱”、“和”、“叹”之三义。一人发其声曰唱，众人成声曰和，字句联络纯如绎如，而相

杂于唱、和之间者，曰叹。兼此三者，乃成弋曲。由此观之，则唱者，即起调之谓也；和者，即世俗所谓接腔也；叹者，即今之有滚白也。”

这种“相杂于唱、和之间”的“叹”在四平戏中比比皆是。我从政和四平戏的《芦林会》（《跃鲤记》中一折）的一段唱词与《群音类选》弋阳诸腔中所选的同出剧目作一比较，就使我们看到有这种“叹”，而比原剧本增加滚唱的唱段，如：

〔降黄龙〕（旦唱）自适君家，侍奉（箕帚）我的翁姑，  
并无差池。（生白）既无差池，我娘亲因甚将你赶出来？  
（旦唱）婆婆见逐，望姜郎（君家）相劝奴的婆婆，休将奴  
弃。（生白）我娘亲断然不要你了！（旦唱）听启，含羞忍  
耻，上无亲来下无依倚。（生白）即如此，何不回家去  
得？（旦唱）待回归……（生白）为何要行不行？（旦唱）  
叹！非是妻子要行不行，要回不回，想当初行嫁之时，爹娘  
手捧一杯梓淡酒，嘱付言语两三行，他道一来祀奉奴的翁姑，  
二来尊敬奴的丈夫，三来邻里要和睦。到如今祀奉翁姑不能  
到老。尊敬姜郎不得百年！想当初行嫁之时，满头珠翠，遍  
身缁衣。守到如今，身穿无着，破履，破履，衣衫烂褛。如  
就转回归，待回归，有何面目，面见江东父老兄弟（妹）！

上文标有黑点的是与《群音类选》基本相同，未标黑点的是四平戏中发展部分，自旦唱之“叹”之后，引起一大段的唱段，此段唱腔过去可能是口白，由于四平戏无管弦伴奏，太长的口白易至冷场，亦不能为观众所接受，故而改成

唱。这种唱，一般是一个调反复重唱，可能就是所谓的“畅滚”吧！王正详在同书的《凡例》中说：“……一切悲哀之事，必须畅滚一、二段，则情文接洽，排场愈觉可观矣。”我们从三娘被逐之后，含羞忍辱，还到野外拾芦柴为婆婆煮鱼羹之凄凉心境中，意外地遇到平时相亲相爱的丈夫，真有百般委屈，欲待诉说。可是以“我本是大丈夫，人伦重，孝义尊”的姜诗，反而说出反脸无情之话语时，她悲愤的不得不诉，不得不说，于是就引来一大段的唱词，这正是符合王氏所说的必须“畅滚”的体例。可以说，这样出现的“畅滚”在旧弋阳腔中不多，也是四平腔“稍变弋阳”的一个很好的例证。

## 五、稍变弋阳，是弋阳腔的沿续和发展

稍变弋阳之后的四平腔，不是前面所说的“四平调”，那么它在那里呢？变成与那一种声腔相接近呢？我以为清初的戏曲家李渔早已回答了这个问题，他在《笠翁一家言》中就指出：“弋阳再变，实为四平、乐平、徽、青阳当即其类。”他把四平腔、乐平腔、徽州腔、青阳腔都看成是同类声腔，都是从弋阳腔变出来的，我以为这条资料比较可信。在李渔之前，万历年间由胡文焕编印的《群音类选》中的“诸腔”之下就注有：“如弋阳、青阳、太平、四平诸腔是也。”很明显，他认为这“诸腔”基本上是同类声腔，所以把他们的剧目也编到一块去了。

汤显祖在《宣黄县戏神清源祖师庙记》中也说到：“…

…至嘉靖而弋阳之调绝，变以乐平，为徽、青阳……”。说明了，弋阳腔在嘉靖时已变为乐平腔、徽州腔、青阳腔等腔了。其意也说明三腔自弋腔变出，基本同属一体。

在王古鲁先生编的《明代徽调戏曲散出辑佚》一书中选录了不少明代中叶有滚调，有青阳调，有池州调的流行于安徽的“新腔调”的剧目。其中有《新刊徽板合象滚调乐府官腔摘锦奇音》（简作《摘锦奇音》）的《同窗记·山伯千里期约》一出与政和四平戏老艺人张陈召、张应选等人演唱录音的《楼台会》大同小异。我把它抄下来作个对照：

明《新刊徽板合象滚调乐府官腔摘锦奇音》所载《山伯千里期约》：

〔推拍〕（占）事久哥，旦听咱，我与你说了几句知情话。……旧年冬月，腊月初八，有个人儿，头戴两朵金花。身披一领红衫，骑着一匹骏马‘带了一簇人来’挑着一担麦饼粑粑，两个金丝果盒，里面是金银和着细茶，来到我家，在厅前放下。因此上，我员外唤安童，把地儿洒扫，又将画儿高挂，令着乐人吹打，点起蜡烛与香花。只见鼓儿打着冬冬，板儿打得吉吉甲甲，唢呐儿吹得的打打，叭喇吹得嘻嘻嘎嘎，笛儿吹得呖呖喳喳。先拜公公，后拜妈妈。谢那媒人，一朵金花，一朵银花，我员外将姐姐许了什么牛家。……

政和杨源四平戏艺人张陈召、张应选等人演唱录音《楼台会》：

（占唱）事久，事久哥，听奴言，小妹言来你且听……（此段已忘，暂略）你来看，那天来了一个老人家，骑着一匹高骏马，背后还有许多人马，吹喇叭，荷荷的荷荷，吹唢呐，滴滴的打打。左边打起鼓儿冬冬，右边打起锣儿匡匡，我员外叫梅香，把道儿洒扫，打画儿高挂。冬冬，喜的公公

他带错了金花，匡匡，慌的婆婆她带错了银花。打扮利索，□□□□，穿起衣衫，大厅坐下开了盘红，里面都是红罗缙纱，还有一包银子这么样子大，这么样子长，叫你东人就不要想她，不要念她，我家姑小姐就许配了牛家。……

由于流传年代的久远，仅靠艺人们的口传身授，自然有许多的更变和遗漏。但从以上艺人们的记忆还能保存到这种程度，已属难能可贵了。为什么这种万历年间在安徽刊刻的剧目，能在杨源这样的山区流传下来呢？说明了这种“滚调”、“官腔”过去在这里是很盛行的，安徽流行的这样声腔、剧目，能够在福建盛行，它们或许本来就是一个东西，只是到了各地，均被冠以地点，使它变成了“徽州腔”、“乐平腔”、“太平腔”、“青阳腔”罢了。可能由于各地语言或地方戏曲的影响，形成了现在较大的差别情况。笔者从近两年来所观摩的江西与安徽的部分高腔的演出情况，与屏南、政和等地的四平戏作一比较，相对地说，后两者的“雅调”成分与“昆味”并不多，从演唱形式到音乐声腔，都比前者更多地保留了古老、原始、粗糙、简单的弋阳诸腔古貌。

在讨论四平戏问题时，有的同志提出有关四平腔、四平戏、四平调之间的关系。那么福建的四平应该算是腔呀、戏呀、还是调呢？我认为首先应该排除四平调，它是清中叶吹腔，乱弹中产生的一支曲调，不能以“四平”二字就把“四平调”和“四平腔”等同起来，一个庞大的声腔如何变成一支音乐曲调。况且从闽东、闽北、各地的四平戏中均不见有笛子伴奏现象。说它与四平调有关系这是无论如何也说不通的。那么，它是四平戏，还是四平腔呢？我认为它是属于四平腔，但应称之为四平戏。称之为四平戏，是因为它从流传以

来已以四平腔为主，吸收昆曲、民间音乐曲调的东西形成了完整的剧种。浙江省文联的唐湜同志说得好：“在考古中，文化层的重叠，多层的文化构成原不足为奇，倒是非常正常的。屏南的四平戏就有着宋元温州南戏与明末“徽池雅调”以及昆曲等几个文化层的重叠。”这种多层的声腔（文化）构成的剧种——四平戏，已成为今日之现状。应该说，我们从政和及各地的四平戏中似乎已看到了明代四平腔的基本面貌。



# 政和四平戏管窥

## 福建省政和县越剧团 熊源泉

流传在政和县东南部杨源、禾洋一带的四平戏，是明代古老剧种四平腔的遗响。三百多年来，这个古老剧种在福建山乡生根繁衍，世代相传，至今仍保留着它那“其节以鼓，其调喧”和“向无曲谱，只沿土俗”的古老面貌。但由于杨源、禾洋地处闽北山区腹地，交通闭塞，致使这个剧种鲜为人知，多年来处于自生自灭的境地，以至徘徊于戏曲博物馆门前。幸好杨源四平戏老艺人出于对祖国戏曲遗产的深厚感情，主动向有关文化部门反映了这一剧种的情况，一下子引起了省戏曲研究所的高度重视。一九八三年五月以来，笔者多次到杨源，对该村四平戏的历史和现状进行调查，现就调查所得，谈谈个人对这一古老剧种的粗浅看法。

### 一、政和四平戏的历史渊源

政和四平戏现在尚有杨源、禾洋两个业余剧团，多年来一直在当地坚持演出。

那么，四平戏是何时传入政和杨源一带的？其传入的途径又如何？要回答这些问题目前尚无足够的资料，但从初步调查的情况来看，四平戏传入杨源的时间当在明末清初之际，距今至少三百年以上。其主要根据有：

第一、杨源村共有360户1850口人，几乎全为张



姓。据《政和县志》记载，其始祖为唐福建招讨使张谨。张谨，字美信，号自勉，原籍河南汝宁府太州固始县，后迁福建闽县。唐乾符间，黄巢举义，率部入闽。唐王朝以张谨为福建招讨使，率偏将郭荣等十八员将校及数万官军，与黄巢义军鏖战于政和感化里之铁山、长城等处，张谨及其手下十八将均为黄巢义军斩杀。张谨死后被葬于政和感化下里（现政和铁山公社凤林大队）。后谨家居三子世豪、世杰、世表到政和“赴庙墓”，不思归，于是长子世豪居杨源，是为杨源张氏之肇基；次子世杰居感化里之长源（即现在之张源村）；三子世表居东街里之水北（现建瓯水北）。唐末，唐王朝为表彰张谨的“忠烈”，在政和夏山敕建张谨庙。北宋崇宁间，又追谥昭烈，赐张谨庙为“英节大观”，并增建城关、杨源两处英节庙。现存杨源“英节庙”建于清康熙元年（1662年）庙中有古戏台一座，每年农历二月初九及八月初五（分别为张谨夫妇生诞日），在那里演四平戏三天三夜，周围数十里内的张姓人家均前往赶庙会、看戏，规模颇大，这一习俗，至今尚存。由此可见，杨源四平戏早在康熙元年之前在杨源已经颇盛。

第二、据杨源四平戏老艺人张应选（生于1911年）、张日升（生于1914年）、张陈招（生于1918年）、张作祈（生于1918年）及桃洋村木偶戏老艺人张正傅（生于1909年）等人说，杨源四平戏系父传子，子传孙，世代相承，始于何时已不清楚，但据前辈人传下的话说，早在“子英公”之前，杨源四平戏已很有声名，曾到周宁、寿宁等县去演出，有一年他们到寿宁的一个乡下演出，日夜兼场，连演半个多月，由于太累了，晚上睡得很熟，不慎供戏神的香火引起一场大火灾，结果把戏班的行头烧尽，杨

源四平戏从此一蹶不振。后来多亏“子英公”变卖了田产，重新置办了服装道具，由是杨源四平戏得以延续。但到同、光之际，杨源四平戏又趋衰落，幸亏又有张香国（光绪间武庠生）出来维持局面，使杨源四平戏再现振兴势头，故如今杨源四平戏所供戏神牌位上写的是“田襄郭三大元帅及张香国之神位”。

据杨源《张氏族谱》载，所谓“子英公”，即张子英，又名翔仪，字国华。杨源张姓从子字辈起，历经子、廷、奕、向、正、应、荣、昌、孝、纯，到如今已十代，约三百年左右，这正好与现存英节庙所建时间大体相符，也证明杨源四平戏在三百多年前已经十分兴盛了。特别是我们根据《张氏族谱》的记载，在离杨源十华里的桃洋村坂上亭找到了张子英及其妻江氏的合葬墓（是为“大墓”），其墓碑上刻的合葬时间为“嘉庆六年十二月廿四日午时”。按当地风俗，大葬时间一般在人死后15—20年进行，那么张子英当卒于乾隆四十七年左右，假如他活了六十岁左右，那么他重组四平戏班当在雍正末或乾隆初年，即是“重组”，则说明在此以前，杨源四平戏已相当兴旺，这时间也大致在明末清初，这不仅与英节庙所建时间相符，且和四平戏在全国范围内的发展历史相符。

值得一提的是，关于张子英其人，至今在杨源及其附近乡村的群众中还流传着许多传说。传说他酷爱四平戏，有一次老婆要他去余米，他拿着袋子走到街上，正好有几个人在那里争论一出戏，双方互不服气，人们见他来了，就请他仲裁，他竟滔滔不绝地说了一个下午，早把家里等他余米下锅的事忘得一干二净，直到天黑了，他才记起买米的事，可米店早已关门了，弄得他老婆哭笑不得。又传说有一次他去插

秧，在田头人家要他唱戏，他一唱就来了劲，竟把秧桶翻转来当鼓敲，直到他老婆送午饭到田头，他还在那里唱，连一根秧也没插。从这些传说看来，张子英变卖田产重组四平戏班的事并非子虚乌有。

第三、我们在调查中发现，杨源四平戏业余剧团至今还保留有十一套古戏装，从这些古戏装分析，其风格（包括服色、造型、花纹、刺绣）与现在的戏曲服装截然不同；从其质料来看，比较粗糙，但含有羽毛织物，也和现代戏曲服装迥异，据专家们初步分析，认为系三百多年前的产物。其中一件女官装的内襟用墨笔写有“咏霓轩”字样，我以为这应是当年杨源四平戏的班社名。

据此，我以为杨源四平戏最迟在明末清初已经盛行，这是无疑的。

至于杨源四平戏到底来自何处？目前尚无确切的依据，因此有待进一步调查。但政和县在历史上与江西的关系十分密切，江西移民几乎垄断了政和布匹、中药等主要商业部门及印染、木器等作坊，小小一个政和县境内竟有二座规模宏大的江西会馆。政和东郊还有一座“江西山”，为历代江西人的墓葬之所。因此，我以为随着大量江西移民的迁入，那“稍变弋阳”的四平戏也便顺理成章地被带进了政和。但由于四平戏在艺术形态上比较粗糙，很难在城镇立稳脚跟，于是只有往偏僻的山乡发展，而杨源一带地处僻隅，历史上交通十分闭塞，是戏曲的触角难以达到的地方，而偏偏那儿的“英节庙”每年祭祖敬神需要演戏，这就为四平戏的生存繁衍提供了一个理想所在，我以为这是符合四平戏的历史实际的。此外，在离杨源30华里的禾洋村，目前还有一个四平戏业余剧团，则系清嘉庆初由江西传入的四平木偶戏衍变而

来的。据该团老艺人陈马松（生于1917年）、李式舒（生于1925年）等人说，从四平戏木偶变为人戏是在清光绪七年时由江西赣州府的艺人传教的，第一代艺人有李廷文、李德文等人，这也为研究杨源四平戏的传入地点提供了一个注脚。当然，更确凿的证据目前还没有，还有待作进一步的调查和研究。

## 二、杨源四平戏的传统剧目

杨源四平戏的传统剧目十分丰富。据老艺人张陈招、张应选等说，五十年代，他们尚保留有四、五十个剧本，可是在“文革”中，绝大部分都被当作“四旧”焚毁了。如今，他们尚能回忆整理并演出的，有全本戏《苏秦》（《金印记》），《刘文锡沉香破洞》（《宝带记》）、《英雄会》（《青铜棍》）、《白兔记》、《蔡伯喈》（《琵琶记》）、《王十朋》（《荆钗记》）、《八卦图》（《柳树精》）、《九龙阁》、《秦（陈）世美》、《二度梅》、《梁祝》、《月台梦》等；折子戏《卖花女》（《曹国丈》）、《芦林会》、《拦街会》、《打皇府》、《英雄牌》（《花关索》）、《寻箭》（《赵匡义》）、《三进士》、《张公义》、《蟠桃会》、《全家孝》、《红太袄》、《包文正别嫂》、《回窑》、《张四姐下凡》、《小进宫》、《刘秀抢饭》、《戏凤》、《抢伞》（《拜月记》）等，共计三、四十个剧目。近年来，老艺人张陈招、张应选、张日升、张作祈等已整理出《苏秦》、《刘文锡沉香破洞》、《九龙阁》、《八卦图》等几个完整的剧本。更值得庆幸的是，我们在调查杨源四平戏的时候，发现他们至今还保存有《英雄会》、《秦世美》等两个完整的古手抄本及一个折子戏总本手抄本。《英雄会》手抄本未标明年代，但从

其墨迹、纸质看，当系清末抄本。《秦世美》抄本为兰布封面，上有“光绪六年”“张香国记”等标志。折子戏总本抄本为厚质宣纸，兰夏布封面，抄录时间已难以看清，但据老艺人说系道光年间的抄本，老艺人谓之“杂出”本。该本共抄录剧目二十五个：《楼台会》（《梁祝》）、《磨房会》（《白兔记》）、《白月姑吐珠》、《张四姐下凡》、《寻箭》、《张公义》、《别嫂》、（《包文正》）、《刘秀抢饭》、《恩思道回窑》、《陈春生投水》、《遇妻》（《二度梅》）、《小进宫》、《叹五更》（江南小调）、《玉美人》（江南小调）、《哪叱下山》、《八仙庆寿》、（《蟠桃会》）、《彭祖求寿》、《送子》、《魁星正照》、《抢槌》（《刘知远》）、《红娘自叹》（《西厢记》）、《娇仁（貂婵）自叹》、《卖酒》（《杨八妹》）、《芦林会》、《游龙戏凤》。

从上述剧目来看，杨源四平戏的传统剧目可以说是非常丰富的。首先，它继承了宋元南戏的遗产，保留了“荆、刘、拜、杀”及《琵琶记》等五大南戏。《苏秦》、《刘文锡沉香破洞》也是著名的南戏剧目，这说明杨源四平戏在其早期的发展过程中，是接受了南戏的影响的，对南戏的著名剧目能够“改调而歌”。其次，从剧目的题材看，涉及面也相当广泛，有反映各朝代历史人物、故事的，如反映秦汉三国故事的《苏秦》、《英雄会》、《貂婵自叹》、《刘秀抢饭》；反映包公故事的《别嫂》、《卖花女》；神话故事《沉香破洞》、《张四姐下凡》、《哪叱下山》。而更多的则是反映古代妇女争取婚姻自由的爱情故事及她们的悲惨遭遇，如《白兔记》、《王十朋》、《琵琶记》、《芦林会》、《八卦图》、《梁祝》、《二度梅》、《陈世美》等。这些作品

在反映忠奸善恶斗争时，作者的爱憎褒贬态度十分鲜明，刻画人物形象生动，继承了我国古代戏曲人民性的优良传统。当然，杨源四平戏的一些剧目，如《全家寿》、《三进士》，甚至象《苏秦》的某些情节，《蟠桃会》中东方朔的某些唱、白，都宣传了封建的道德伦理和人生哲学，是应该批判的糟粕，但从这里也正可以看出杨源四平戏所受的时代局限。

杨源四平戏的剧目继承了宋元南戏及明代传奇的遗产，但又有鲜明的地方特色。突出的例子有二，一是《陈世美》这个戏，杨源的传统本子作《秦世美》，这是由于语言的关系，当地“陈”、“秦”两字读音十分相似，加上四平戏艺人文化水平低，因此以讹传讹。同时，为更适应观众欣赏的要求，不仅增加了一个角色——秦香莲的叔叔，而且掺入不少“俚俗方言”。如十四书“弹唱·不认”中有一段丞相王延龄与御班头的对话：

末：大人在上，御班叩头。

净：你是御班作什么角色？

末：幼年作小旦，如今作大花。

净：堂候，他讲什么？

付：他道幼年作小旦，如今作大花。

净：吓，你会作戏连官话不知讲。

末：小人句句官话，请大人点戏。

从以上几句对话中可以说明两点。第一御班头（末）自以为说的句句是官话，但王丞相却听不懂，可见这个脚色说的是“土官话”一夹杂着俚俗方言，这无疑是有意安排的插科打诨。第二，即便是王丞相，也称“扮什么脚色”为“作什么脚色”，称“演戏”为“作戏”，这都明显地带有闽北民间语言的特色。二是在杨源四平戏的传统剧目中，已出现

了《叹五更》、《玉美人》等用江南民间小调演唱的剧目，这说明四平腔在传入闽北山乡之后，又不断地从民间艺术中吸收新的营养，用以丰富自己，以更适应山区群众的需要。

这里还应该提及的是，杨源四平戏早期的剧本多继承宋元南戏的传统，表现在唱词的形式上，多采用曲牌联缀体写成。而到清末，则逐步产生了用板腔体写的唱词，这可以《苏秦》和《陈世美》为例：

《苏秦·奏主》

(黄龙滚) 秦 据雍州，旦 (唱)

龙争虎斗，干戈扬，六国为仇。众营归我手。只因五霸七雄，只有臣将用计谋。俺这里提书奏凯，他那里弃甲抛盔。秦商鞅昨宵兵败，俺苏秦，今日里拜相封侯。光明玉带，黑赤赤魁头。俺把朝衣抖擞。摇摆低头。三呼万岁将头叩，感我主万载千秋，万载千秋。

《陈世美·弹唱》

只为夫君寻名利，  
无辜三载遇饥荒。  
可怜三餐无饭食，  
爷儿街坊去卖裙。  
可怜幼子受妻惨，  
哀哀跌倒在街坊。  
多蒙伯伯相周济，  
方得母子得浮生。  
奴想千般无倚靠，  
一家上京寻夫郎。  
路逢险处难回避，  
不想兄弟丧强梁。

千般苦情难分说，  
千山万水到长安。  
只望夫主重相会，  
谁想世美起不良。  
贪图金枝高官做，  
反面无情把奴赶。  
奴今一一从头诉，  
伏望大人做主张。

（老艺人整理传统本）

（光绪六年手抄本）

从以上两例可以看出，杨源四平戏早期剧目的唱词用的曲牌体的长短句，且多为奇字句，文字较典雅深奥，而后来的一些剧目用的是整齐的七字句，文字通俗易懂，很适合山区群众的欣赏要求。显然，这是杨源四平戏长期在闽北民间扎根的结果。

### 三、杨源四平戏的艺术形态

#### 1. 脚色行当

弋阳诸腔素有“四门九行头”之说。清乾隆时蔡爽在《宫音汇解释文》一文书也说：“做正音唱官腔，做九角唱四平”。杨源四平戏的脚色行当也基本如此，早期一般分为生、旦、净、末、丑、占（贴）、外、夫（老旦）、



礼。后来有所发展，生分正生、小生，旦分正旦、小旦，净分大花、二花。也即所谓“江湖十二脚色”。杨源四平戏的老旦不称“老旦”而称“夫”，“外”称“老外”，“礼”则相当于副生。以《苏秦》一剧的脚色配置为例：

生扮	苏秦	旦扮	周氏
礼扮	苏仪	占扮	苏仪妻
外扮	苏父	夫扮	苏母
净扮	三叔	利扮	唐妻
丑扮	唐二		

从《苏秦》的脚色行当看，杨源四平戏至今保留了一些很古老的称呼，如“利”这个名称便是。据四平戏老艺人说，“利”这个行当在四平戏中一般为旦角，若在一个戏中出现三个丫环时，主要的一个称“梅香”，次要的称“丫环”，再次者则称“利子”。那么“利子”之称源于何处？据钱南扬先生考证，“利”即“戾”，“利子”即为“戾家子弟”，也即“戾家子弟”。而李调元的《剧话·卷上》又说：“戾家子弟所扮杂剧，谓之‘行家生活’；倡优所扮谓之‘戾家把戏’。可见“利”这一称呼乃是沿袭宋元南戏的衣钵。

## 2. 表演艺术

杨源四平戏的表演比较粗放，至今还保留检场制度，舞台装置也很简单，除一桌两椅外，在上面还须用竹竿撑起一领桌帐，据老艺人说，这是他们的传统形式，其作用在于虚拟，如演《蟠桃会》，王母站于帐的上方，表示立于云头之上。

剧末开场，这是宋元南戏的突出特点之一，杨源四平戏至今仍保留着这种遗风，演出前先打三通锣鼓，谓之“闹台”，然后例由末角登场，念四句、六句或八句定场诗，自

在概括剧情大意或点明剧目主题，然后敷演正戏。在有些剧目中，“副末开场”作为全本戏的一出，有的则只作为一个开场白。例如《陈世美》和《英雄会》的副末开场：

《陈世美》

一出  
副末（上、唱）  
宋古能士陈世美，  
占育金枝不认妻。  
带子寻夫有烈女，  
放生自缢神自知。  
曲直难堕包公断，  
善恶分明会有期。  
（台）登台者陈世美。

见妻商量。（下）

《英雄会》

副末（上、唱）  
卖国雄奸起病根，  
朝纲辽（了）乱显忠臣。  
一言难表今古事，  
英雄相会万古传。  
（白）登台者，刘遵。  
（下）接着便是首书  
《换臣》。

除以上两种形式外，《白兔记》的开场则由副末登台，以观众身份向后台问话，问今晚台上演的是什么戏？好看不好看等等。这种副末开场的成规，完全是宋元南戏的遗迹。

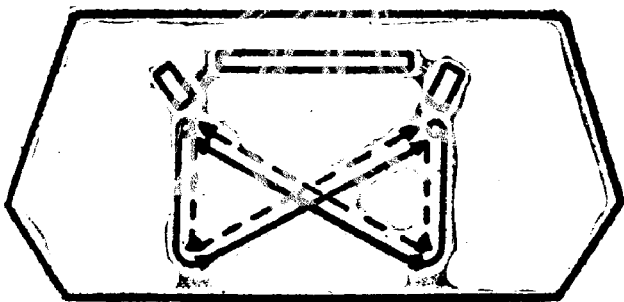
杨源四平在戏表演上生角强调文雅，旦角要求细腻，净角重在粗犷，丑角则讲究滑稽。各行当的科步动作都有一定的规范，比如以手脚动作来说，他们强调“小生手平肩，脚步稳当，脚稍顿”；“小旦手奶下，脚步轻”；“大花出手如虎爪，过头，大步踩大锣，小步踩小锣”；“三花手过耳，勾脚跳步”等等，老艺人把这种不成文的动作规范叫做“生有生样，旦有旦相，花有花式”。

杨源四平戏的表演强调“动”，演唱时台上脚色都须互相配合动作，尤其是遇到锣鼓过门，各个脚色都必须同时前后或左右走动，很少静止的场面。这种表演风格接近于茶灯戏，带有浓厚的民间艺术色彩。

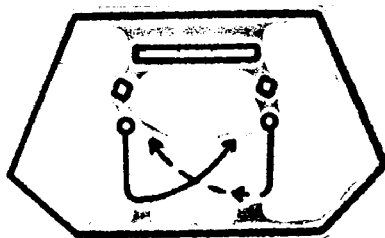
在舞台调度上，杨源四平戏有一种较为独特的步法，叫“火钳步”。“火钳步”既可用于众多人物的大场面穿插，也可用于两三个人物的小场面调度。前者如《蟠桃会》中八仙献寿的场面，其调度路线如图（一）。

图一：

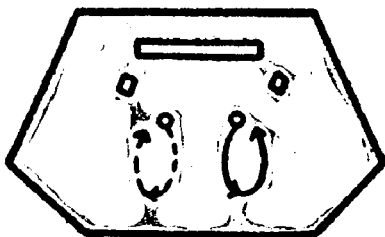
《蟠桃会》穿插调度后者一般又可分为两种情况：人物情投意合时，其步法如



图（二、甲）；若人物意见相左，则步法如图（二、乙）。



图（二甲）



图（二乙）

杨源四平戏在清代以前十分注重武功，曾使用真刀真枪表演，其第三代的振兴人张香国本人就是武庠生出身，但清

代以后，擅演武戏的老艺人相继辞世，杨源四平戏的武功渐渐失传，如今他们已很少演出武戏了。不过一些特技表演，在杨源四平戏中至今还能见到。如老艺人张信鉴至今还能表演《白兔·打瓜精》一出中“瓜精”的翻牙。

### 3. 音乐唱腔

四平戏属于弋阳高腔系统，乃是“稍变弋阳，而令人可通者”。其特点，李渔在《闲情偶寄》中说得很明确：“弋阳、四平等腔，字多腔少，一泄而尽。又有一人启口，数人接腔者，名为一人，实出众口”。杨源四平戏的音乐唱腔正突出地体现了四平腔的这一特点。

首先，杨源四平戏的唱腔、道白所用的是中原音韵，但又并非标准的《洪武正韵》，因为它在民间长期流传过程中，不断地接受俚俗方言的影响，逐渐与原来的“正韵”拉开了距离，形成了一种“土官话”，一种具有地方特色的“正字”，所以当地群众也把四平戏叫做“正字戏”。

其次，杨源四平戏的唱腔是一种徒歌、一唱众和的形式。后台乐队无管弦乐器，仅有鼓、大锣、小锣、钹和鼓板等五种打击乐。据老艺人说，早先，他们在某些剧目中当元帅升帐或是一折戏演完之时，也配以唢呐吹奏，但如今也不用了。除锣鼓衬托外，主要是靠后代帮腔。帮腔者主要是后台师傅，帮腔随行当用音，有帮一字，三字或五字的，甚至也有帮整句的。这是直接继承了弋阳腔“一人成声而众人帮和”的传统。除此之外，高腔的突出特点还在于唱腔的粗犷豪放，句尾翻高八度甚至十二度，这些特点至今也都保留在杨源四平戏的唱腔中。明季四平腔“稍变弋阳”的内容之一，是创造了“滚白”、“滚唱”这一新形式，而在杨源四平戏的唱腔中，“滚”的运用也相当普遍。

杨源四平戏的音乐体制绝大部分是采用曲牌联缀体，其曲牌不下几十个，可以说相当丰富，但由于四平戏艺人文化水平都很低，几百年来都只凭口传身授，只教唱法，不教曲牌，故如今艺人们只会演唱而叫不出所唱曲牌之名，他们帮唱，转调，换曲都凭传统手抄本上的记号决定。例如：

C——锣鼓伴奏	夕——帮腔
——滚或诗引	o——重复唱句
⊗——句尾拖腔	

总之，杨源四平戏音乐唱腔，不论从其音乐体制，还是从其演唱的形式、伴奏、风格诸方面来考察，都可以肯定它确是明代古老声腔——四平腔的遗响，和弋阳腔有着直接的继承关系。

#### 四、几个值得继续探讨的问题

杨源四平戏几百年来流传在偏僻的闽北山村，活动范围比较窄，因此，关于它的情况，从未见诸记载，加之它的演出活动多是在庙会期间，平时很少演出，因而在十年动乱中它被视为迷信活动，受到抑制，有关剧本、文物均受破坏。目前，老艺人又只剩下张应选等有数的几位，这就给研究这一古老剧种带来了很大困难。目前，我们对它的认识还是很肤浅的，许多问题还有待今后继续探讨。比如：

1、杨源四平戏与屏南熙岭四平戏之关系。杨源与屏南交界，离熙岭不过百里之遥，据杨源《张氏族谱》记载，杨源张姓第三代远祖曾有一支到熙岭落户，那么，杨源四平戏与熙岭四平戏是否也有“亲戚”关系？我们曾就比问题向老艺人作调查，但他们说，杨源和熙岭之间从无来往，他们也未看过熙岭四平戏。又据桃洋村木偶老艺人张正傅说，他小

时候曾听老人说，杨源四平戏可能来自屏南“西架山”，而对“西架山”，四平戏艺人也是只闻其名，不知其地。因此，四平戏与庶民戏的关系，乃是一个值得研究的课题。

2、杨源四平戏与木偶戏之关系。调查发现，清中叶以前，杨源及其附近存在一个四平群，除杨源四平戏，其附近的禾洋、桃洋、岭头均有四平木偶作坊。现已查明，如今的禾洋四平戏系在清光绪初由四平木偶衍变而来的，至今他们的唱腔和表演风格都明显地带有木偶表演的特色。其次，现今在政和县流传的木偶戏有平原区和高山区两个流派，前者除唱四平调外，兼唱乱弹（当地叫江西路），表演比较细腻；后者单唱四平调，表演比较粗犷。而杨源正是属于高山区，这就说明，杨源四平戏与四平木偶两者是有些血缘关系的。那么到底它们的“辈份”如何？是“近亲”还是“远亲”？目前还是一个谜，进一底弄清清这个问题，对研究古老剧种四平腔无疑是很有意义的。

3、杨源四平戏的曲调十分丰富，但曲牌名一个也叫不出，将它与有关著作中记录的古四平腔及已知的庶民戏的曲牌作对比研究，从而确定它的曲牌，这也是一项很重要的工作。

4、杨源四平戏业余剧团现存的十一件古戏装，是探讨这一古老剧种的重要文物，对它们进行科学鉴定是必要的，只有这样杨源四平戏的传入及其发展历史才能得出确切、有力的依据。

总之，杨源四平戏是明代古老声腔四平腔的遗响，是我国宝贵的古代戏曲遗产之一，但由于对其调查尚不够深入，更由于笔者学识的浅陋。所持不过管窥之见，仅作抛砖之望，所期者唯仁者智者的教正也！

## 屏南四平戏的脸谱艺术

福建省戏曲研究所 刘湘如

戏曲人物的脸谱，以其简单明朗的线条，勾画出人物的心灵状态与精神面貌；以其鲜明醒目的色彩，反映出人物的性格特征与忠奸善恶。因此，脸谱在戏剧舞台上成了一门艺术。它是我国古代艺人的一种创造。

一年多来，我们从古老剧种四平戏老艺人那里采集了五十多幅珍贵的脸谱。由于它具有古朴而粗犷的风格，鲜明而独特的形象，不但说明了它悠久的历史，而且为人们的研究提供了有价值的第一手资料。

四平戏继承了宋元南戏脸谱化妆的传统，以“红、白、黑”三色为基本色调。例如《包公判》中的包公、《开台仪式》中的玄坛、北方将、中方将、南方将、西方将、东方将、钟馗；《反五关》里的余化、秦武；《全十义》里的黄巢，《三国》里的张飞、曹操等一大批人物都只有三色。然而，这三色在具体勾勒上又“千变万化”，让“简单”繁衍成“复什”，让“一般”演变成“独特”。因而在古朴中有新巧，粗犷中有细腻，从而达到形象化的目的。《反五关》里黄飞虎的左右两将周纪和王明，由于脾气暴躁，性格雷急，因此该剧种艺人抓住这个特征，在两人的额头上各自画有烈腾的火焰和旋卷的雷纹，给人以正面的展示，真是“火气心上起，雷霆头上生”。《太极图》里的余化，由于传说他是乌龟精变的，所以他脸面全部是一头乌龟的背甲。由于乌龟甲呈一定的几何形状，所以画面显得对称有致，这与梅兰芳收藏的明

代脸谱中的龙王造型，属同一风格。《太极图》里杨胤的脸谱则更为奇特罕见，他的两只眼睛里左右各伸出一只手掌，掌心各画一只眼睛，原来剧情里写他的眼睛被纣王击中致瞎，为了反映他的性格和表达人民的朴素感情，让瞎眼里伸出长有眼睛的手，上观九重天，下观九重地。这种高度夸张的手法，表现出四平戏艺人大胆而丰富的想象能力。

除色彩的配搭以外，四平戏脸谱其表现方式，重点放在眉眼部位。这是四平戏继承弋阳腔的一种传统手法，诸如关公、黄巢、包公、钟馗、庞涓、商鞅、周纪、费仲、许褚、张飞、二郎神、孙悟空等都有这种规律。但在具体的描绘上，又有粗细之分，弯直之别，或白线介于眉眼之间（如黄巢、关公），或盖于眉睫之上（如庞涓、周纪），或偏连鬓角，或直翘脑门，或从鼻梁笔直而上，或由两眉垂弯而下，其间变化自如，丰富多彩，各具特色，互不雷同。

至于丑角的脸谱化妆，也别具一格，与众不同。一般剧种如昆曲、京剧等里的丑角，总是在鼻梁上画上白色的豆腐块，而四平戏却不那么刻板。而是随意一抹或是在鼻梁与眉毛之间用白色画两块相向互叠的三角形，显得与众不同。而店小二之类的文丑和书童等人物，往往在两眼下的两颊中画两个圆点，表示正派、可亲、善良。如果是鬼怪邪魔之类的脸谱，则多以绿色为基调，配以黑色或赭色。《刘知远白兔记》里的瓜精，《陈友亮》里的虎精以及柳树精等，均属这一类型。然而，画面上又通过精心的图案设计，尤其抓住睫毛、眉毛的开长、垂吊、点黑等手法，表现出怪异的凶恶与残暴。这些脸谱既保留了明代弋阳诸腔中的古貌，又具有四平戏自己的独特风格。



# 浅谈古老剧种大腔戏

永安市文化馆 卢天生

离永安城一百六十华里，海拔一千零四十五公尺的小山村——古称“二十七都丰田堡”，现称“丰田洋”。住有七十多户三百多的人口。全村分“熊”、“邢”两姓。这里至今仍有一个大腔戏业余剧团，并有外出活动。

当我们翻开我国的戏曲史，查阅四百多年前的弋阳腔的历史，对照丰田洋大腔戏的历史源流和古老形迹，我们就会感到大腔戏这古老剧种如同一株千年未被人们发现的古杜鹃深深地被遗忘在深山老林之中。

一九八〇年以来，在抢救整理民间音乐的过程中，青水公社党委给予我们莫大的支持，委派公社党委宣传委员林长藻同志同笔者紧密配合，四次深入到青水公社的黄景山、三百寮、青水、龙吴、槐甫、以及“丰田洋”等大队，进行实地调查和研究，访问了三十几位大腔戏老师父和知情者，挨家串户，座谈了解，追根寻源查阅族谱，搜集文物。在熊德钦家中发现了一本“大清顺治甲申年”（即公元一六四四年，距今三百四十年）的《白兔记》全剧手抄演出珍本。据省有关部门考证，是我省现存最古老的珍本。这一发现，它不仅丰富了福建戏曲史，而且也提出了一个新的课题。现将调查到的有关大腔戏的产生和发展，以及音乐唱腔剧目等向领导、专家同志们作个汇报。

## 一、大腔戏的产生与发展

此古老剧种发现于元朝泰定二年（即公元一三二四年）

距今已有六百六十年历史。我们的依据是什么呢？

1. 据丰田洋健在的八十六岁高龄的大腔戏老师父邢振根和五十四岁的熊德树老艺人口述：元朝泰定二年，其祖熊明荣由于战乱频仍随父熊十三公从江西石城游猎逃难，前来青水丰田南山定居。由于熊明荣在江西石城老家时，自小跟江西戏班学戏，到丰田洋定居时，便带来了戏本、平日闲聊或逢年过节，与自己兄弟常聚一起，你一句、我一句地自唱消遣。随后，便自立大腔戏“丰田戏班”。

到了明末清初，丰田大腔戏非常盛行，逢年过节，大腔戏便在村中庙宇历演数天不衰，盛况空前。当时流传有这样一首民谣：“正月立春竖竹竿，竹报家小保平安；初二、初三祠堂边搭台上演大腔班；初四开始扎花灯，十二、十五迎（桥灯）；（福日）全家上笋山。劈路养竹做笋干；初九天公生日饮一欢，初十走亲戚返乡。”在大腔戏繁盛时期，丰田戏班不仅在村中演出，而且开始肩挑外出演戏。演出活动遍及大田的石牌、洪湖、德安；三明的龙安、莘口、水口；永安的上坪、九龙、贵溪、西洋、大后溪等地。由于大腔戏人物语言性格化，通俗易懂，具有浓烈的乡土气息，故深受人们的欢迎。当时，在他们演出过的地方，大腔戏也被传播到那里，并先后成立了大腔戏班。到了清代，大腔戏流传更广，仅大田一县便有三十多个大腔戏班。辛亥革命后，又有很大发展，仅大田后路就有二十多个大腔戏流动戏班。解放后，由于外来剧团的不断传入，古朴的大腔戏受到很大的冲击，专业戏班开始解体，但是，村里的老一辈艺人，仍按照传统的乡规班俗，父传子，子传孙，代代相传下去。就是在文革期间，村里的老艺人也一样收徒学艺，至今已有三十六代的历史。今年春节笔者冒雨迎雪翻山越岑，再次前往丰田

洋调查，路过三百寮时，尽管冰天雪地，却看到八十五岁高龄的大、小腔戏老师父邢振根冒雨步行几十里山路，从大坵教戏回来，如此高龄认真收徒传艺确实难能可贵。现在大腔戏虽然没有建立专业剧团，但业余剧团仍然活跃于山高偏远的小山村之中。

这次又查阅了《江陵祖图》和《熊氏族谱》对探讨大腔戏的历史源流又得到了更为确凿的历史依据。据记载：“太祖江西石壁（即石城）掘花开枝，蒙来邵武府建宁县小地名早溪开来。”“元朝泰定二年乙丑岁次丰田居处，基布七闽游猎来于南山寻龙”从这一记载，进一步论证了邢振根、熊德树两艺人提供材料的准确性。

## 二、大腔戏的舞台艺术

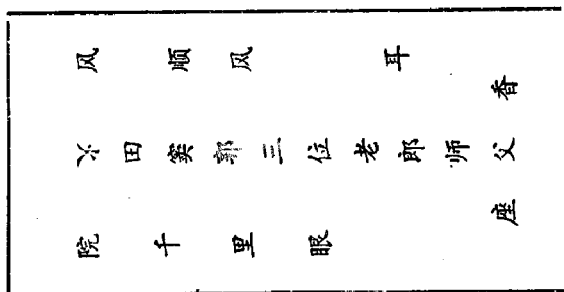
1. 大腔戏仍保留着古代宋元南戏“副末开场”的开场形式。不论演出什么剧目，先响开场锣鼓三遍，后由副末角色登场念四句“副末词”，向观众介绍当晚演出剧目的剧情大意和出场人物。例如：在上演看家戏《白兔记》剧目时，一开始，锣鼓响过三遍，副末角色便登场念：“好赌君家刘智远，沙宅积水李三娘，邠州相遇氏元帅，井边相会咬脐郎”这四句“副末词”（即坐场诗）。后台演员齐问：“今晚演什么本头？”副末角色便高声回答：“今晚演的是《白兔记》”接着，戏就开演了。

另外，大腔戏班在出外演出的前一天要演一场“出门戏”回来时再演一场“回场戏”招待村里人。这种习俗流传至今。“出门戏”一般演出剧目为《洪武成亲》、《保林成亲》“回场戏”演出《蒙正斩妖》、《刘智远斩妖》。

2.大腔戏保留着弋阳腔的小生、正生、老生、末生，正旦、花旦、老旦、妇旦、大花、二花、三花、小丑“十二角色”。在这些脚色行当中，自古以来都世代代传下了一整套的身，眼、手、步表演程式。如手脚表演就有：大花挂须似龙爪，走步大步似踩大镏，“小生蛇爪平乳”“老旦环指似持酒杯”“二花鸡爪出即收”。

3.大腔戏在化妆上保留着弋阳腔红、黑白三种与肤色相近颜色勾画脸谱，具有古朴、性格鲜明，接近写实之感。并选用最能表现面部表情的眉、眼、口、脑门，以夸张的勾画法，大色块地化妆，使人易于辨认出“善”与“丑”的形象。化妆品也很简单，红的用朱砂、黑色的就地取材用松脂黑烟，白色颜料即用白水粉块泡水化妆。

4.大腔戏外出演出时，有一个特殊的戏箱，师父对徒弟要求特别严格，这戏箱只许装戏神、香座、香、烛，其他东西不许装入。据老艺人口述大腔戏神，称为田公师父，以后在发展过程中，也不断吸收浙江乱弹和民间小调，因此，后来供奉的戏神，除田公师父（即田清源）外还有窦清奇、郭清巽二个。（附图）



每次出门演出或演出开始时，都得供奉戏神庇佑演出成功。

5.大腔戏的服装衣饰较为原始，多用光缎料为主，用色

单纯,花纹简单,只在袖口、领口,或衣服边上绣上简单的花纹,有的脚色服装偏于兰黑,色泽不鲜艳,头套也较原始,由于“文化革命”所遗留服装都被拿去赶山猪披草人用。在这次调查中,只找到几件不完整的戏服,也为我们研究戏曲发展史提供了宝贵的历史资料。

### 三、大腔戏音乐

1.大腔戏的演唱形式,保留着弋阳腔的所谓“一人启口,数人接腔”的唱法。演出时,往往领唱者用大嗓先唱一句中的三、五个字,或曲调中的一、二个小节,接着就由后台演员一齐帮唱,每句尾音翻高时用小嗓形成一唱众和的呼应。经老艺人介绍:因古代演出都在店宇、祠堂或野外搭台,场地空旷、观众多,又没有扩音设备和管弦乐伴奏,过门也只用锣鼓进行,为了让台下观众能听清唱词,理解剧情,只有通过“众和”的帮腔来增加音量。以便达到较好的演出效果。

2.大腔戏保留着弋阳腔锣鼓为主的伴奏形式。整个演出采用,板鼓、大锣、小锣、大钹、小钹五大件,有时也兼用大、小喷呐伴奏,主要是吹牌作迎送用。

3.大腔戏保留着弋阳腔那种高亢、激越、粗犷的唱腔风格、唱腔较简单,属于曲牌体,但又没有固定的曲牌名目,旋律曲调也变化不大,有的就象说话、但富于浓厚的山歌特色。有时也有七度、八度、九度大跳跃的旋律。因此,大腔戏在演唱时采用大小嗓、真假声相结合的演唱法,只有这样,才能适应大跳动的旋律,使广大观众听懂。加深人们对大腔戏唱腔的高亢、粗犷、激越的感受。唱念均用“土官话”(即半普通话、半本地方言)。

## 四、大腔戏剧目

大腔戏剧目大都出自弋阳腔，剧目分为“总纲”（全本）和“花柳戏”（折子戏）。“总纲”剧目有《双鞭记》、《葵花记》、《白兔记》、《金印记》、《彩楼记》、《节义记》、《征东记》、《征西记》、《西游记》、《合刀记》、《龙凤经》、《文武魁》、《取盔甲》、《福寿全》、《三代荣》、《黄飞虎过五关》等。折子戏剧目有《梁灏游街》、《洪武成亲》、《烧香认母》、《三仙祝寿》、《蒙正成亲》、《兄妹登途》、《回书》、《打猪》、《观音送子》、《五子登科》、《三娘抢棍》、《磨房会》、《扫地》、《教场相会》、《保林攻书》、《保林上路》、《保林成亲》、《杨八妹成亲》、《东方朔偷桃》、《三进宫》、《三娘挨磨》、《李广会母》、《仁贵打朝》、《蒙正斩妖》、《刘智远斩妖》等。

综上所述，浅谈几点看法：

1. 从发现三百四十年前《白兔记》原始手抄珍本，和查阅《熊氏族谱》，并走访老艺人邢振根口述的情况看，可以说明这古老剧种大约形成于元朝泰定年间（即公元一三二四年），距今已有六百六十年之久。如果仅从发现清代顺治年间《白兔记》原始手抄本为依据，也可以说明大腔戏已有三百多年的历史。他们平日收徒传艺都只能靠父传子、子传孙口传身授，代代相传的办法进行，今天我们能获取这些有关大腔戏点滴资料，确实为我们进一步研究中国戏曲发展史提供了一分不可多得的珍贵遗产。

2. 从调查到的大腔戏的舞台艺术，音乐唱腔、传统节目，以及尚存的《江陵祖图》来判断，大腔戏是从江西弋阳

腔经赣南传进来的，要比四平腔的形成更早。

3. 大腔戏与庶民戏不论在舞台艺术，音乐唱腔、伴奏形式、传统节目等方面都有许多相近和相同之处，因此，对大腔戏与庶民戏有什么血缘关系，还有待我们进一步的探讨。

以上几点肤浅的看法，可能有许多不当之处，希望通过此次讨论会，能够听取领导专家同行们更多的宝贵意见，从中吸取更多的养料，为进一步深入地探讨大腔戏的历史源流作出贡献。

1984·2·18于三明



# 龙岩“饶平戏”和龙溪 “四平戏”是同一剧种

龙 岩 土 丁

最近到闽西、闽南等地，通过调查访问，有机会对历史上流传在龙岩的“饶平戏”和龙溪的“四平戏”作较粗浅的了解，虽极不全面，而且零零碎碎，但毕竟还是地方戏曲历史上客观资料的一部分，特予记述，以供地方戏史研究之参考。

饶平戏于清末民初，由闽南的南靖、平和等县传入龙岩各地，据龙岩老艺人黄中文、陈坤福等称：闽南标着红字招牌的“凤仪”和老“荣华”等班，闽南人称为四平戏，闽西许多老观众也称之为四平戏，常来闽西各地演出。后来，“荣华班”散伙，部分艺人留在龙岩附城一带教艺授徒。曾在红坊的田心村教戏的，是绰号叫“尿桶柜”的师傅；在湖帮的连坑村教戏的叫刘水木，是三花丑。据说这些戏班师傅多是饶平人，此后龙岩也就有四平戏流行，而群众称之为“饶平戏”了。

现经调查，南靖县历史上确曾有“凤仪”、“荣华”等班社活动。南靖金山有个辅顺将军庙，每年九月半都要举行一次规模盛大的庙会，从古历十一日到十七日连演七天七夜的戏，由汉剧、四平戏、潮剧等剧种，四、五台戏同时演出，当地称为“斗戏”。其中常参加斗台的四平戏，就有龙山的“荣华班”和金山的“凤仪班”（凤仪班比荣华班早）。龙



山“荣华班”，创于清光绪十七年（1892）班主是龙山外学村的吴松，其曾孙吴成火至今仍保存当时的戏笼五只；另一处仍保存象牙奏笏一大一小，上刻“荣华”班名二十四个剧目名称：《状元游街》、《金花捷报》、《五代荣封》、《解甲封王》、《拜寿团圆》、《太白醉酒》、《金精戏仪》、《月台订钗》、《禄袍拜相》、《贵妃醉酒》、《东坡游船》、《活捉三郎》、《骑驴探亲》、《张三认妻》、《□□达□》、《金明鲁船》、《韩明讲道》、《断机教子》、《三元荣归》、《陈琳救主》、《百花赠剑》、《点将斩巴》、《□□分别》、《闹上□□》。

我们到平和县还了解到：广东饶平县也曾有过四平戏的“万利班”；平和等县的四平戏和饶平县的四平戏常互请师傅，往来频繁，互相搭班。从这方面看，闽西龙岩称四平戏为饶平戏，也是有一定道理的。闽南四平戏的名老艺人曾宪乙（已故），是平和九峰人，以前是“凤仪班”的名旦，曾在龙岩、永定、漳浦、南靖、漳州等地演出频繁，后期在九峰福田村的“永丰堂班”（1923年组成）做师傅。这些都说明，龙岩的饶平戏，是来源于闽南的四平戏。

龙溪地区经“文革”劫后幸存的四平戏剧目还有二十六个，其中有《铁镜记》、《乌鸦记》、《风筝记》、《双雷板》、《春生投江》、《蝴蝶珠》、《李彦贵》、《贵妃醉酒》、《百花赠剑》等，据老艺人曾宪乙的口述记录。龙岩的饶平戏，曾组织过一个班子，除在龙岩各地演出外，还到过龙溪的和溪、漳平的永福、连城的庙前、芷溪、新泉等地，演出的剧目经对照，除一部分如《两相错》（潮剧）等搬用其他剧种的剧目外，均和闽南的四平戏相同，如《铁镜记》、《风筝记》、《乌鸦记》、《双雷板》、《春生投江》、

《断机教子》、《西游记》等。

另外，龙溪民间还流传“四平锣鼓”，当地俗名相锣鼓，又叫“锣鼓阵”，“一阵”即一队，据龙溪普查，现仅南靖金山一地的锣鼓就有三队（三阵）；平和县的大溪等地也流行“四平锣鼓”，当地又叫“正字锣鼓”，以喷呐为主奏，与龙岩民间流传的鼓乐“饶平吹”相比较，基本相似。

闽南的“四平戏”，属明代传入，较古老的剧种，唱白均用“土官腔”，由于语言关系，逐渐失去群众基础，为方言唱白的潮剧、芗剧所取代因为现在已很难找到其声腔资料，不过从其现存的有些剧本中所注明的曲牌和板腔看，南路有倒板、头板、二板、三板、二流板、滚板、哭板、快板、北路有慢西皮、倒板、摇板、头板、叠板、三板，吹腔有庆榔子、紧吹、慢吹，曲牌有〔出坠子〕、〔新水令〕、〔江儿水〕、〔点降唇〕、〔折桂令〕、〔收江南〕、〔扑灯蛾〕、〔驻马听〕、〔饶饶令〕、〔桂枝香〕、〔步步娇〕、〔雁儿落〕、〔沽美酒〕等，还有些民间小调。（其中一个《南华山》剧目就有十五个曲牌）。这些唱腔曲牌与龙岩的“饶平戏”对照也极近似。

从如上情况我们可以初步得出一个结论：龙岩的“饶平戏”，源于龙溪的“四平戏”，可以说是同一剧种，在不同地区的不同叫法。

# 福清词明戏的历史与现状

福清县闽剧团      周宏发

## 一、衍变、发展

词明戏于明朝从浙江的高腔系统戏曲剧种传入福清，与以方言演唱的“白字”曲调相结合演变而成的。因当时高腔不用管弦伴奏，加上常在乡间场地上演出，特别强调词句要唱明，故人们称它为“词明戏”。

词明戏的传统剧目丰富多彩，演出的有很多从文人传奇改编过来的，如：

《刘智远》又名《红袍记》。《梁灏》又名《青袍记》。《薛仁贵征东》又名《白袍记》。《白鹦鹉》又名《黄袍记》。《刘锡》、《目连传》、《敬德钓鱼》、《敬德装疯》，《珍珠记》又名《高文举》、《雪拥蓝关》、《金印记》等。

弋阳腔在剧目上的特点，是它除了拥有自己的演出剧目之外，还善于吸取文人传奇来丰富自己。正如朱彝尊《静志居诗话》所说：传奇家曲弋阳子弟可以改调歌之，独浣纱不能。

又查明万历年间，福建书林（在建阳麻沙镇）刊行大批青阳腔，徽池戏曲选集。

已知的有：

1、新刻京板青阳时调词林一枝、四卷（万历新岁刊本、书林叶志元梓）。

2、鼎雕昆池新调乐府八能奏锦六卷（万历新岁刊本，

书林爱日堂蔡正河祥)。

3、鼎刻时具滚调歌金玉谷调簧六卷(万历庚戌刻,书林刘玖泉刻)。

4、乐府清音歌林拾翠(二集)(明季刊本奎璧斋等书林刊)。

5、新钁天下时尚南北新调,天乐上下卷(闽建书林熊念寰绣样)。

6、鼎钁徽池雅调南北官腔乐府点板曲响大明春六卷(明刊本福建书林拱塘全魁绣)。

7、新选南北乐府时调青昆(书林梓饮绣梓)

8、乐府雅调昆曲合选。

9、新刻精选南北时尚昆弋雅调(书林广平堂梓行)。

10、歌林初集十六种(奎璧斋原刊本)。

以上十种选集,共刊散曲、散出达三百二十余种。这些刊本以存在词明当时与弋阳有关的青阳、徽池调等在福建是相当风行的。这些腔调在福建流播,必然会与本地民间曲调互相影响、结合,而发生某些变化。它可能一部分流传在闽中和闽东北地区,演变为词明戏。部分沿着闽西流向闽南,谓之“四平戏”。

词明戏于清初盛极一时,每班有六、七十人,扮演的多是连台“大戏”。清中叶以后,“平讲班”兴起,徽班广为流传,词明戏受到冲击,戏班规模逐渐缩小,每班仅有三、四十人,称为“小戏”。到了清末民初,福清仅有一个词明班,因赴平潭演出,渡海翻船、艺人罹难、只有两个幸存,故未能复组成班。艺人改习提线木偶,沿用词曲调演唱,剧本遗失甚多,剧种几至失传,戏曲地位,更趋衰落。于六十年前,词明的人戏受到京剧影响。目前,它带有点滴

京腔和闽剧的痕迹。

但因这个剧种后期不敌于闽剧，逐渐衰退不少剧目已经失传。

解放后，在党的“百花齐放，推陈出新”的方针指引下，福清县于一九五六年进行发掘抢救和继承传统戏曲遗产工作，邀请词明戏老艺人口述〔十不亲〕、〔无常叹〕、〔金钱衣〕、〔皂罗袍〕、〔桂枝香〕等曲牌。曾在闽剧本《华山怒火》《金牡丹》中编入。

复于一九五七年，参加省地方戏曲会演《浪子卷席》词明剧目，得到各方赞扬。一九五八年组织老艺人成立“词明戏研究组”培养年轻演员。一九六〇年，曾发掘传统曲牌一百七十多首，并演出了传统剧目《夜会》、《杀鬼魂》等，在福州参加过省会演。翌年，又整理上演了《碧峰岭》、《刘氏开晕》、《孩儿井》、《女驸马》、《杨家十小将》等剧目。文化革命前夕，大演现代戏之时，词明戏与其他剧种的古装戏，不得不停锣煞鼓，销声匿迹了。

词明戏剧种脚色行当的体制分有正生、武生、白扇、帅主、么末、正旦、花旦、婆脚、红净、乌净、丑净、丑脚等十二个。明王骥德《曲律论部色》载：今之南戏则有正生、贴生（或小生）、正旦、贴旦、老旦、小旦、外、末、净、丑、（即中净）、小丑（即小净）共十二人或十一人，与古小异、可能和后来所谓十二脚色有关。

从词明戏历史源流、传统剧目、音乐唱腔等方面看，与明代弋阳腔系统的四平戏近似。不少剧目与四平戏本子基本相同，早期的演唱形式，仍保持“锣鼓干唱、众人帮腔”，“其节以鼓、其调喧”的明显特点。在长期实践过程中，词明戏曾吸收了京剧、闽剧的表演艺术，丰富了自己。

## 二、音乐、曲调

(一) 词明戏音乐曲调是“正字腔”与“白字腔”两大部分组成的。“白字”曲调的唱词、道白全用方言、“正字”曲调来自外地与当地的民谣、山歌、村坊小调加以溶汇发展的。曲调包括“水调”、“阔调”和“北调”，其唱词和道白则用官音。

(1) 水调：多从倒板开始，词明味浓，用于生、旦更为适宜。其字音拖得较长，旋律发展统一连绵，速度缓慢，节奏自由，句的尾字常是下滑音进行，既会表达人物悲痛的不幸遭遇和复杂的心理冲突，也能抒发欢乐的思想感情。主要曲牌有〔驻云飞〕、〔风松松〕、〔驻马听〕、〔甘州歌〕、〔一封书〕、〔黄莺儿〕、〔四朝元〕、〔泣颜回〕、〔浪淘沙〕、〔皂罗袍〕、〔清江引〕、〔鳌头金柱〕、〔三学士〕等。

(2) 阔调：辽阔粗犷，悠远奔放，激昂高亢，雄壮有力，用于大花和武生。道白与演唱交错，其大嗓子最能制造戏剧气氛和表现英雄形象。主要曲牌有〔红衲袄〕、〔大限叹〕、〔叨叨令〕、〔山坡羊〕、〔寄生草〕、〔青衲袄〕、〔孝顺歌〕、〔端正好〕、〔雀踏枝〕、〔斗鹌鹑〕等。

(3) 北调：生旦正面人物，怀亲、思乡、出游之时，适宜用之。曲调波浪式地缠绵进行有较大的音量变化，沉重含蓄，忧郁悲切。主要曲牌有〔雁儿落〕、〔懒画眉〕、〔桂枝香〕、〔章台柳〕、〔耍孩儿〕、〔叹四季〕、〔锁南枝〕、〔节节高〕等。

(4) 白字：生旦唱得柔和抒情，三花唱得轻快诙谐、风趣幽默，旋律优美，节奏鲜明。曲调有其悬殊的差别，最能

表现各个行当的喜怒哀乐。主要曲牌有〔太平歌〕、〔秋儿歌〕、〔赏官花〕、〔油葫芦〕、〔五更子〕、〔忆多娇〕等。

凡诗词歌赋的唱词，多以散板进行，其句多是重复，并带有拖腔。帮腔没有一定格式，一般用于一句或一段的末尾三字，或者于演员唱腔感到困难时，以掌鼓者为主的后台即可帮腔。许多地方往往是唱、吟、白互相穿插。

弋阳系统有些声腔，其唱法上又一特色是于曲中加滚，称“滚白”，或“滚唱”。刘廷玑说：“弋阳多带白，作曲以口腔唱为佳”。这种滚唱的演化过程，根据傅芸子释滚调的研究：旧弋阳腔虽有滚唱特色。然词句恐无定格，又多鄙俚，难公诸于世。及至演变为青阳调时，经过文人的润饰，别成一种新体曲文，即为“滚调”。它的构成法是在曲前、曲中、曲尾，另加五、七言诗句或惯用成语，夹在其中滚唱。把曲雅、难懂的文词加以解析、引申、发挥；或表达紧张、悲愤、激昂的情绪。

滚白形式，我们在词明剧本中可以见到《九使传》中一支注明“滚白”的曲子，就有整齐的七言句：

昔日螳螂去捕蝉，谁知黄雀在身旁；  
黄雀却被金弹打，打弹之人被虎伤；  
猛虎得食忙奔走，路逢古井坠其身，  
算来一命还一命，冤报冤来理至明。

根据周贻白先生的考证，这种上仄下平的句式，是以青阳腔或徽池调（弋阳变调）开其先声的，这也是一条值得注意的线索。

滚调的进一步发展，就出现了滚水急歌的“畅滚”，即王正祥《新定十二律京腔谱》凡例所说：“一切悲哀之事，

必须畅滚一二段，则情文接洽，排场愈觉可观。“在唱词中，如泣如诉，悲愤委曲之情跃然纸上，似此倾滚直下一泄而尽的急歌快念，极象是发展的“畅滚”。

(二) 词明戏打击乐表现力强，使用乐器有其独特的风格。

“介头”多用于文场、武场和过场，有些用于唱腔的开头、中间和结尾，有些则是专门与演员表演的动作配合。

词明戏乐队原只五人，专负打击乐之责。后增吹手一人，兼管笛子和哨呐。它多用在开堂、说引、尾声或较顺适的曲调。

清鼓（指挥）一人

大锣 一人

小锣 一人

大钹 一人

小钹 一人

以清鼓为主的鼓乐师，以鼓点控制前后唱腔、带动后台帮腔、配合演员动作表演。

在板眼上，可分散板、缓板、紧板、暂板四种：

(1) 散板：多用在曲牌开头，最善于表现悲哀、激烈或昏倒的场面，节拍由演员内心掌握。但当唱定后，依据掌鼓者指挥，有规则地上板。

(2) 缓板：节奏迟慢，音量控制时强时弱，感情忧郁。

(3) 紧板与暂板，都是一种快速的板眼，尤以暂板更为紧凑。后台以板和清鼓敲打拍子，控制节奏，表达哀诉怒骂紧张悲惨和惊喜交集的感情。

词明戏音乐，与其它戏剧一样，有独特的风格和鲜明的地方色彩。只用板乐，不奏管弦，只有清鼓、饶钹，而后才



加上横笛和唢呐但音粗而发声难准，节拍过于自由，随演员情感而任意伸一、二拍子节奏，往往是一小节只有一拍。

(三) 具有代表性的唱腔、曲牌、曲调和板式、曲谱选例。大部分词明戏曲调，跟元代北曲，还有南曲，一一查对，其句式与平仄音基本相符。

# 奖善 水 调 (老生唱)

2/2 1=72 (风入松) (6)

6 5 6 4 | 3 5 2. 2 | 3 5 2 0 4 | 6 5 3 5  
谁人 不爱 子 孙 贤 几 个 有 高

2 | 2 2 3 | 5. 3 | 6 5 3 5 | 3 2 1 2 | 4 5 6  
明 远

6 5 4 | 5. 3 2 | b 4 5 5 | 3 3 5 | 5 3 2 | 2 | 2 2  
见? 羡他 夫妇 竟 竟

3 5 3 | 2 | 3 3 2 | 3 3 2 2 2 | 3 5 | 3 3 2 |  
战战, 善根苗 加倍 自 勉 赐他们

3 3 2 | 2 1 2 | 2 1. 2 | 5. 3 | 2 | 3 3 2  
瓜 瓞 绵 绵, 永 远 使他们

6 3 | 3. 5 | 3 5 2 | 2 5 | 5 2 | 2 | 1. 3 | 2 0 ||  
身有 托 福无 边 身 有托 福无 边。

悲哀

水

调

2 / 4

1268

(一 封 书)

(2)

(旦唱)

$\dot{1}$  6  $\dot{1}$  6 | 5 5  $\overset{6}{c}$  5 |  $\dot{1}$  6  $\dot{1}$  | 5 6 6 | 5 5  
 陈家女， 李氏妻 不幸良 人，不幸 良人

6 4 | 0 4 | 5 4 | 6 5 3 5 | 3 2 1 2 | 4 5 6  
 早 别

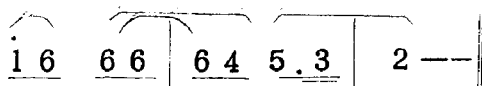
6 5 4 | 5 — | 6 4  $\overset{6}{c}$  5 | 4 5 2  $\overset{3}{c}$  2 |  $\dot{1}$  6 6  
 离。 家贫 穷 婆老 迈 访织供

$\dot{1}$  6 6 6 | 6 4 5 3 | 2 6  $\dot{1}$  | 6  $\dot{1}$  6  $\overset{3}{c}$  2 |  
 婆 食与 衣。 岂知 遇 着 饥

2  $\dot{1}$   $\overset{3}{c}$  2 |  $\dot{1}$  6  $\dot{1}$  | 5 5 6 6 | 6 6 6 1 |  
 荒 岁 不 幸 婆婆 不幸 婆婆一命

6 5 3 5 | 3 2 1 2 | 4 5 6 6 5 4 | 5 — | 6 4  $\overset{6}{c}$   
 危！ 告慈

5 | 4 5 2  $\overset{3}{c}$  2 | 6 4 5 5 | 4 5 2 3 |  $\dot{1}$  6 6 |  
 悲 发善 心，周济 扶持 急难 时，周济扶



持      急难      时。

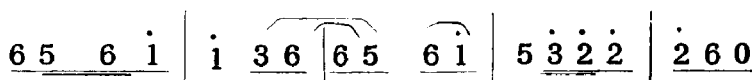
水

调

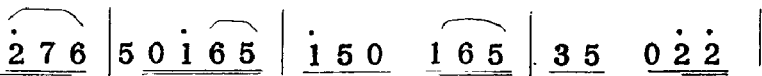
(老生、小生唱)

节奏自由    1 = 82

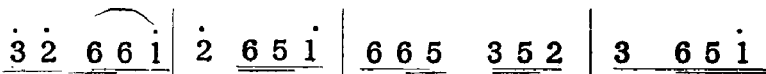
(皂罗袍)



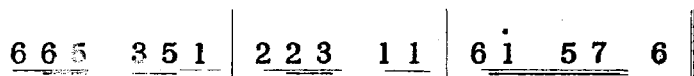
何    幸                  今生                  相    际论人情    竟合



心      知    两    人    同拜                  玉交    枝,    他年



莫负 金兰    契, 云龙凤 虎                  际会明    时相投    鱼



水、      际遇良    辰    袍恋恋恋    情                  难    弃。

求谒

调

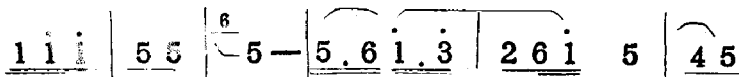
调

(三花唱)

2 / 4

7 = 7 2

(吴 小 四)



腹中馁    身上    寒    面    垢                  骨    岭

2 | 0 2 1 2 6 1 5 3 5 | i 6 6 i 5 | 5 5.

岩，

耳 罄 吗 眼 花 了

6. — | (长锤) | 6 i 6 i 6 i 6 i | 2 3 i | 2 0

乱。

闻 知 道 会 缘 桥 上 挂 长 幡，

i i i 7 | 6 6 i 2 6 6 6 i | 5 6 i 0 6 3 | 5 0 0 ||

却 原 来 傅 长 者 赈 济 大 家 贫 穷 汉。

愉快

阔

调

(三花唱)

2/4 ]=82

(西厢)

6 3 3 5 6 5 5 3 3 | 3 1 1 3 | 1 2 | 2 1

也 要 备 灯 笼 火 把， 也 要 你 笙 箫 唢  
吹 唢 呐 嘻 嘻 哈 哈， 吹 唢 呐 的 的 的 答

6 7 6: | 5 5 5 5 5 5 5 5 | 6 3 5 0 6 3 5 |

呐 嘻 嘻 哈 哈 的 的 答 答， 少 不 得， 少 不 得，  
答，

2 3 1 2 1 3 | 0 1 1 3 2 1 | 6 5 — ||

轻 移 莲 步 到 我 家。

北 调 (小生唱)

惊慌 2/4 ] =70 (一枝花)

5.3 5.3 | 3 2 3 0 5 | 3 5 3 5 | 5 2 3 0 |

当 当 当, 当 不住 寒如 刀 切,  
挨 挨 挨, 挨 不过 冰滑 似 油,

6.1 6.1 | 2 3.2 0 2 | 1 2 1 1 | 1 2 1 6 .

遮 遮 遮。 遮 不过 风如 箭  
冻 冻 冻, 冻 得我 冰寒 似

5 | 5 1 6 1 6 5 | 4 2 5 || 3 3 3 2 | 2 3 1 2 |

劫, 只为 娘亲 志不 衰,  
铁,

2 3 2 2 1 6 | 1 6 1 1 | 5 6 ||

高叫 道 人相 救 也。

愉快 北 调 (小生唱)

4/4 ] =76 (兰画眉)

▲▲ ▲▲ | 1 5 | 1.2 <sup>15</sup> . 1 . 2 3 | 1 6 5

一家 安乐 值 钱

$\underline{6.5} \quad \underline{3.2.3} \quad 0.5 \mid \underline{6.5} \quad \underline{3.5} \quad \underline{2.3.1} \quad \underline{6.5} \mid 6$   
 多, 亲 健 儿 心

$\underline{1.2} \quad \underline{3.5} \quad \underline{2.3.1.2} \mid \underline{6.1.5} \quad \underline{6.5.1} \quad \underline{5.1} \mid \underline{1.5}$   
 善 苦 何, 谢天 谢地

$\underline{1.2} \quad \overset{15}{\curvearrowright} 1.2.3 \mid \overset{165}{\curvearrowright} 6.5 \quad \underline{3.2.3} \quad \underline{5.5.1} \quad \underline{6.5.3.5} \mid$   
 谢 弥 陀, 福 如 东海

$\underline{3.2} \quad \underline{1.2} \quad \underline{3.2.3} \quad \underline{1.2} \mid \underline{3.2} \quad \underline{3.2.3} \quad 0.5 \quad \underline{6.5.3}$   
 双 亲 乐, 寿 比

$\underline{2.3} \quad \underline{2.3} \quad 1 \quad \underline{6.5} \quad 6 \mid \underline{1.2} \quad \underline{3.5} \quad \underline{2.3.2.1} \mid$   
 南 山 万 仞

$\underline{6.1.5} \quad 6 \text{ — } \mid$   
 高。

## 北 调

慢板 5—2 弦 (寄生草) (老生、小生唱)

$\underline{2.3.2.3} \mid \underline{2.3.5} \quad \underline{0.6} \quad \underline{5.3} \mid \underline{2.3} \quad \underline{1.2} \mid \underline{6-0.2} \mid \underline{1.2}$   
 夜 沉 沉, 一 勾 眉 月

7 6 5 3 | 5 — 2 7 6 | 5 7 6 7 6 | 0 1 7 6 2 3 |

照 依 倍 增 愁

1 2 6 — — — | 0 2 1 2 7 6 | 5 3 5 — | 2 2

肠。

依

3 5 3 2 | 6 1 6 1 6 1 | 2 2 — 2 3 |

不

该

坠入

6 3 5 — | 2 3 2 1 2 — | 2 3 7 6 5 — | 6 1 —

情 网，

依

不该

亦 染

亦 染

6 1 | 5 6 — 0 | 5 — 3 5 | 6 5 6 0 6 |

七情。

明

知

我

是

5 6 5 6 | 0 1 2 — | 2 3 1 2 | 0 2 1 2 |

山鸡 随风，

奈

何

是

6 1 — 5 | 6 — 5 3 | 2 3 2 1 2 | 0 2 7 6 |

怀内

难

念，

虑

只

虑

痴 情

5 7 6 7 6 | <sup>(合)</sup>0 1 7 6 2 3 5 | 1 2 6 <sup>✓</sup> 2 2 | 3 5

难 忘。

怕

只怕

此病

有

危，

只怕

此病

3 2 1 2 | 2 2 3 6 3 | <sup>6</sup>5 — — ||

有

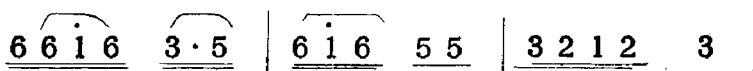
危。

# 白 字

欢乐愉快

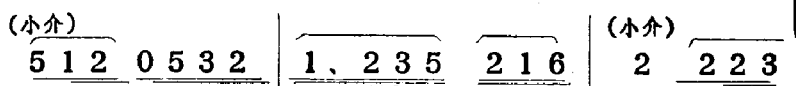
(三花唱)

2/4 J=80 (红衲袄)

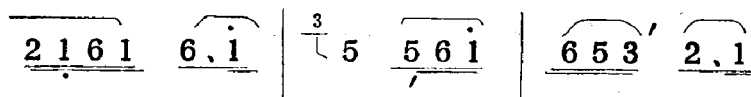


拉土 辟 去 讨蜡(哑),

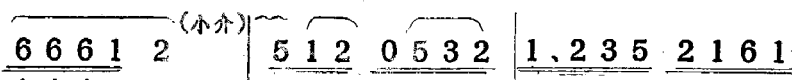
(↑)



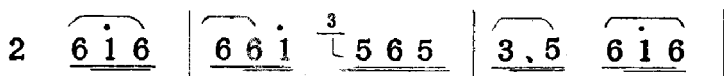
看见 虾 丘 共 , 赤 , 螂, 田 螺③



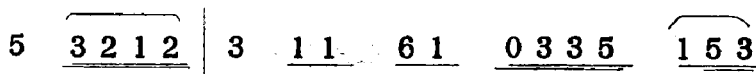
水 面 , 打 , 滚 斗



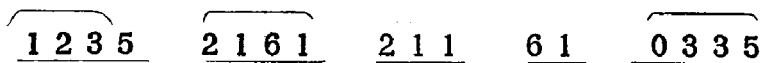
(哑), 蚶仔, 墩墩 行 梨⑤



听、蛭仔 呖呖 叫, 哈仔 卖 做

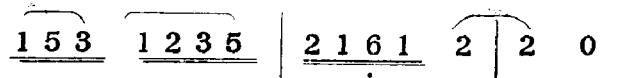


声、(哑) 夏至 一到 黄瓜鱼 水 底



做 雷 声, 夏至 一到 黄瓜鱼





水底      做              雷              声。

注：(1)拉土壁：到海堤；

(2)共赤螂：和虾米之类；

(3)田蜆：跳跳鱼；

(4)行梨：走来；      (5)蚶仔：蚶。

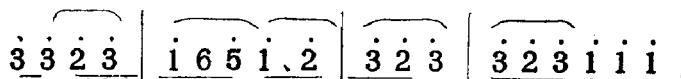
白

字

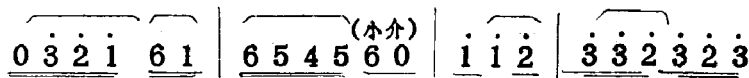
叙述

(旦唱)

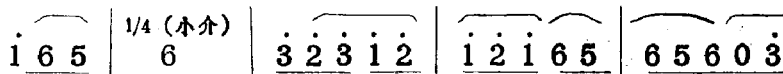
2/4       $\Lambda = 72$       (太平歌)



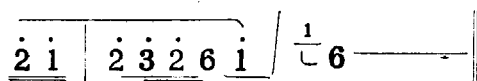
这诸      娘      想      欺   负   既是   出路人



都   艰      苦      天色      黄      昏无处



相投      宿。      人投      人      处      鸟投



林。

# 白 字

(旦唱)

2/4 悲叹

]=56

(桂枝香)

5 1 6 1 | 5 3 1 3 | 3 1 3 6 | 6 5 1 6 | 6 5 5 3

愁多怨 多，好事 多 磨念 奴奴十月 怀胎，

(小介) 2 1 6 1 2 0 | 5 3 3 2 3 2 1 | 1 6 6 | 6 5 5 6 5 3

苦痛呵非同小可 可。叫人 奈何，

1 5 3 3 1 | 5 3 5 5 3 | 5 5 6 1 2 | 1 2 1 3 3 2

叫人 奈 何，朝来 夕 去， 眉 峰

2 3 2 1 1 | (小介) 3 3 1 2 | 3 6 5 5 | 5 1 6 5

千 锁。 怎 由 我 若得 娇 儿

5 6 5 4 | 4 5 2 3 | 0 5 2 3 | 5 5 3 | 1 2 5 3

相 见 面， 见面 为 娘 一 命

2 3 2 1 | 1 ——— ||

见 阎 罗。

想 设 串

5 3 5 | 3 1 2 | 5 3 5 | 5 2 1 |  
5 1 6 1 | 3 0 | 3 1 2 3 | 5 0 |

<u>6 3 6 5</u>	<u>3 1 5</u>	<u>3 2 3 5</u>	<u>3 1 2</u> 、
1 3 2 5	3 0	1 <u>1 3</u>	1 0、

※ 开始至想设速度慢，后速度增一倍且强。

#### (四) 代表性的锣鼓经：

##### 1、倒板：

都 仓都 来太 仓打 仓太

##### 2、缓长锤：

都 仓打打 葱打打 仓打打 葱打打  
葱仓仓仓独

##### 3、紧长：

打打仓打 打打仓葱 ××× …… 乙打乙  
仓仓打仓 乙打仓

##### 4、劈头落：

(小介) 打独、太太太 乙太乙太 太太 太太太太  
乙打乙太

##### 5、劈头落：

(大介) 独打 0 仓仓太仓 乙太仓 仓太 乙太乙太  
仓太 仓太太 乙太太 仓

##### 6、三不和：

都仓打 太仓打 太 仓太太太 仓太葱太  
××…… 仓来太乙 都太 仓太仓太 ××……

打打仓

7、四边静：

打仓太 仓都 || : 来太 仓都 来太 仓太 乙太 仓都 : ||  
葱太乙太 仓 葱太乙太 仓来太 仓 来太乙太  
乙 仓太太仓 乙太仓。



# 闽西木偶高腔的调查与研究

福建上杭县文化局

袁洪亮

## 一、源流的追溯

闽西木偶戏的来源，据现有资料（解放后木偶艺人座谈会纪要《上杭木偶戏资料》）记载：“明朝初年，上杭白砂张坑人赖发奎和圻丰人李法佐、李法佑兄弟及温发明等四人，到浙江杭州学习木偶戏艺。在杭州，赖发奎等四人分别在四个戏班中学习木偶戏的高腔……”。

这份资料，记述了源流的三个方面。（1），源出浙江杭州。（2）当时学的木偶戏是唱高腔的。（3）木偶戏的鼎盛时期是清（光绪）年间。单上杭境内，就有100多个班社。

究竟闽西木偶戏是不是杭州传来呢？为了找到可靠的根据，我曾与林庆熙同志，专程赴上杭白砂圻丰查询李氏族谱。据一位八十多岁的老人李志英说：“白砂李氏，自宋开基至今，已有26代，但各房祖宗中，没有法佐、法佑的人。我们坝上（生产队）李氏，从15代开始，就有木偶戏箱并

有演出了。”

照李某所说的年代推算，圻丰木偶戏的活动该是清（咸丰）年间。这个时间、与《资料》所记之木偶戏鼎盛时间相符。但与祖师的传入年代不符。同时、祖师的名字也查无其人。为了弄清是否有法佐、法佑等四人，我们又找访了朋新大队一位八十多岁的木偶艺人傅福天（原系唱高腔，后改唱乱弹）。在交谈中，他提供了一个新的情况：

“过去，木偶戏同佛教、道教（俗叫“儒、释、道三教”）有极密切的关系。尤其是高腔木偶戏，基本上是为群众“还愿”而演出。木偶艺人亦常业余道士，为东家搞安神、出煞、画符等迷信活动，以谋取额外报酬。在搞这些迷信活动的时候，艺人不用自己的真名出现，而用另外的法名。如：丘必书的法名就叫丘法昌，《生庆堂》老板的法名叫袁法生。大凡成了包台师父的艺人，都给自己起个法名。（以后我还调查了其他健在的老艺人，他们都各自有法名）这种习俗，解放后在一些山区还残存着。

经他这么一说，我心中之疑顿释。李法佐等四人的名字无疑是他们的法名了。而发奎、发明之“发”字应是“法”字之谐音。旧社会，演戏职业属“倡、优、隶、卒”下九流四贱之列，怎会见著于文字记载呢？族谱中查无法名是很自然的。

根据目前所掌握的情况，我认为：闽西木偶戏源出浙江杭州，首先传入上杭白砂，以后逐渐发展演变这个说法是可靠的。我从下面几个方面予以引证：

（1）木偶戏的班规中，有一项活动叫做“开台”。戏

班每到一个新的地方，未正式演剧之前，必先举行一种“安坛启师”的仪式。所谓“安坛”，就是在某处设戏坛的意思；所谓“启师”，是把木偶戏的鼻祖“田、窦、郭”（俗称三伯公公），三先师提出神坛安座，然后，通过唱词的表述，禀告弟子在此演出的意思。《开台调》不用丝弦伴奏，干唱配锣鼓。内容是记述木偶戏源流的。现抄录如下：

一声锣鼓请神明，  
家堂先师莫着惊，  
三伯公公中堂坐，  
请驾龙神作证明；  
香烟袅袅透云霄，  
拜请杭州铁板桥，  
铁板桥头请师父，  
腾云驾雾下云霄。

《开台调》的唱词有好几种，但内容大同小异。有的把陈平先师加进去，有的把李法佐、李法佑加进去。而“铁板桥头请师父”的句子却是一样的。前辈艺人，把木偶戏的来龙去脉以艺术演出形式记述下来，使之代代相传，这就足以说明它的源和流的出处了。

（2）高腔的形成，一说是由江西弋阳腔、安徽青阳腔同各地民间曲调相结合而成；一说浙江余姚腔，义乌腔也对高腔的形成起了一定的影响作用。这四种声腔，按历史资料记载，都在元末明初时期波及浙江一带，对当地戏曲声腔的形成产生过影响。据白砂群众反映：明、清时代，白砂经

常有人前往杭州等地做生意，有些人甚至就在那里定居（今年夏天，曾有一姓袁的浙江人来白砂寻访祖宗）。清代著名画家华岳（原属白砂人），就曾在浙江一带活动很长时间。由此可见，当时白砂与浙江杭州一带是有通往的。从当时浙江地方高腔的形成及白砂与浙江通往的情况来分析，闽西木偶高腔自杭州传来是完全可能的。同时，现今白砂里李氏、赖氏、温氏子系“多善操木偶，戏箱代代传”的情况来看，当时，李法佐等四人前往杭州学习木偶戏也是可信的。

（3）明初，浙江高腔自赣而流入闽西；清乾隆年间，湖南祁剧亦自赣而流传闽西北宁化等地。这是符合历史上各个时期的交通特点的。同时，两次外来戏曲声腔对闽西的渗透，又正是这两个声腔在全国影响极盛的时期，这就说明，高腔自明初传入闽西是符合戏曲发展的历史规律的。

## 二、演变与发展

上面谈到，当时传入闽西的木偶戏是唱高腔的。为什么后来又有所谓“乱弹”呢？这就涉及到演变与发展的问題。

根据老艺人的回忆：最初的高腔叫“单高腔”。所谓“单高腔”就是只有两人参加演出的一种形式。前台一人负责提线，并包括各个脚色的唱、念，后台一人掌锣鼓兼帮腔。这种形式，前台艺人很辛苦，说和唱的负担很重。以后，为了减轻负担，增强色彩，便逐渐发展为“双高腔”了。所谓“双



高腔”，就是前台有两人操纵木偶，对白、对唱均分开负担，但仍以一人为主（称上首），一人为补（称下首）。这就是通常说的“三脚班”。

“乱弹”的出现，据老艺人说，是因为从清末开始，梆子腔、皮黄调在全国各地越来越盛行，唱皮黄腔的“外江班”又直接流入闽西一带演出（木偶戏班，称“外江戏”为“乱台”，“乱弹”或“做乱台”），部分班社贪慕新颖的唱腔音乐，以争夺观众，便改唱“乱弹”了。由于“乱弹”班从剧目、唱腔曲调、行当分类、伴奏乐器等演出形式方面，都比“高腔”较为进步，观众普遍感到新鲜。所以，“乱弹”班的发展很快。不久，百分之九十的木偶班都变成“乱台”班了。也正为这样，闽西木偶戏的剧目才得以丰富。丘必书口述的1090本剧目，亦包括了部分“高腔”的剧目。

“乱台”兴起以后，“高腔”便逐渐衰落。至解放前夕，“高腔”活动范围已仅局限在汀杭一带的山区私舍了。不为人所重视。近年来，随着收集、整理民间音乐（包括戏曲音乐）工作的深入开展，我才首次发掘出它的原始音响资料，并整理成文字、曲谱资料。现就高腔音乐的风格特点方面，作简单的介绍及粗浅的分析。

为使读者对于“高腔”与“乱弹”先有一个概念，兹列一对照表如下：

声腔 项目	高腔	乱弹
操纵方式	提线	提线
剧 目	《传本》为主，亦常有根据民间故事自编的剧目	与闽西汉剧基本相同
主要唱腔	九调十三腔	与闽西汉剧同
唱腔体制	联曲体	同上
舞台语言	客家方言	同上
行当 及发声	行当与乱弹相同，发声只本嗓、假嗓两种。	同上
伴奏	有锣鼓、无管弦、有帮腔、无伴奏。	同上
班社组织	单高腔二人、双高腔三人或四人。	最少五人、多至十几个人
活动范围	客家地区、农村私舍	闽、粤，赣边区为主、潮汕等地亦曾有活动
曲调特点	通俗、调式色彩丰富、富有说唱风格。	与闽西汉剧相同

从上表中可以清楚地看出：“高腔”与“乱弹”的区别，主要在音乐唱腔。它们分别属于两个不同的声腔体系。

“乱弹”的音乐，与闽西汉剧相同，以皮黄为其主要唱腔。而“高腔”的主要唱腔则是“九调十三腔”。

### 三、九调十三腔

以往与木偶老艺人交谈中，常听他们说：“高腔的音乐很有特点，它没有乐器伴奏，唱九调十三腔。目前仍能唱高腔的，仅白砂大金大队‘高腔’世传之家《华成堂》艺人曾瑞伦兄弟、还有几个班虽能演，但不完整。”

我怀着挖掘“山珍”的心情，深入山区，找访二位老先生。通过交谈，了解了他们从事木偶艺术的经历，也收集了“高腔”音响资料。曾氏兄弟两，均已近古稀，他们边回忆，边演唱，共唱了二十三首各不相同的曲调。这些曲调，有五首他们还记得它的调名，其余十九首已经忘记是什么调名了。为了便于分类，我要他们也逐个安上名称。他们便把这二十三首曲调按“调”“腔”分别命名为：

九调：1、过山调，2、饶平调，3、排朝调，4、病人调，5、赶人调，6、生子调，7、单坡羊调，8、槐荫调，9、看花调。

十三腔：1、长行板，2、倒板，3、双坡羊腔，4、人魂腔，5、和尚腔，6、仙人腔，7、衰爷腔，8、观星腔，9、迷信腔，10、驳情腔，11、怀胎腔，12、唱歌腔，13、招亲腔。

以上就是九调十三腔。另外还有一个《开台调》，他们认为不属于九调十三腔范围。

这种分类法，据我的分析，恐怕不是传统的“腔”“调”分类法。首先，五首传统的曲牌名与其余十几首的名称在意义上就有所不同，肯定的五首一曲牌名与唱词内容没有丝毫联系；而不肯定的曲牌名却大都是根据唱词内容而定名的。“高腔”是我国戏曲中一个古老的声腔，它的曲牌(调)应该有传统的，固定的名称，决不会随唱词内容而改换称谓。

九调十三腔，按我的分析，应该是九种基本曲调，十三种不同的行腔。就象皮黄类剧种那样，同一个板式，因不同的行当而有不同的行腔。皮黄唱腔的一个最大特点，是以某一曲调为基础，通过旋律，节奏的扩充，紧缩及速度的变化等手法，演化成一系列有层次，有内在联系的各种板别。从这二十三首曲调来看，却不具有这种特点。这些曲调的旋律、节奏等方面、均各自具有很强的独立性(调式、调性均有差异)。有些是专用的。如《和尚腔》就只在和尚出场时用；《仙人腔》就只在神仙出场时用；《衰爷腔》就只在道士出场时用。由此可见，这些曲牌是不具有可以互相转化的条件，根据这一特点，它应属于联曲体唱腔体制。

九个调、十三种腔，在旋律的风格、节奏等方面，充分显示出各自的个性，而比较缺少共性。其中一些曲调、它的旋法规律很独特，值得认真研究。如《饶平调》[谱例一]

6 2 1 | 1 4 . | (各多 多多) | 7 6 7 6 | 7 2

叫我(哇)右!

与我 打轿 上

2 6 | 1 6 5 6 | 1 — | 1 6 7 6 | 5

殿 去(呀哎)

3 | 3 — | 3 0 | 6 6 1 1 | 6 3 1 . 3

喝 高声 到午 (啊)

6 3 | 6 — | 5 3 | 3 2 | 7 — | 1 6

朝, (呀哎)

金殿

1 6 6 1 4 4 | 1 6 5 6 | 1 — | 1 6 7 6

之上(是)去奏( ) 本(呀 哎)

5 3 | 3 — | 7 6 7 6 | 6 3 5 3 | 6

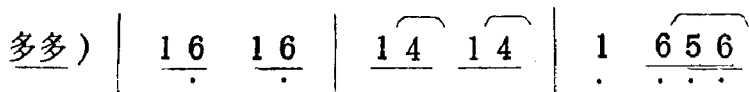
奏给君君王 听(呀) 主

6 1 | 1 6 5 — | 3 5 | 5 3 | 5

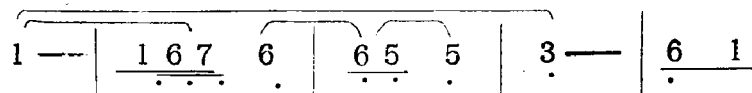
张

3 | 3 — | (锣鼓) | 6 2 1 | 1 4 . | (各多

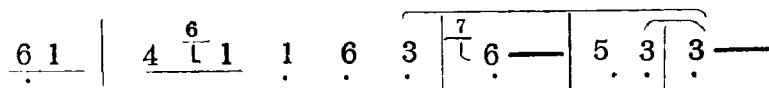
叫左(呀) 右!



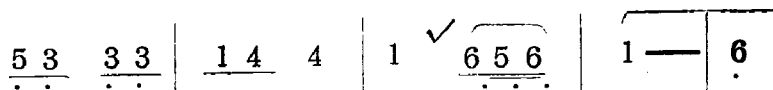
前面 打起 黄 凉 伞(呀



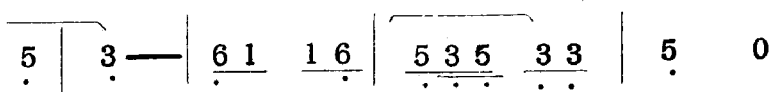
哎) 后 面



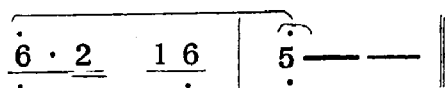
也有 十二 (哎) (呀 哎)



前呼 后拥 金殿(哎) 上 (呀 哎)



五更 三点 找 君 王。



(哎)

这个曲牌，其实只有四个乐句。它的曲式结构属不严格分节歌形式的单乐段。从终止式来看，是属征调式的。但在终止之前（尤其是半终止处），旋律进行却具有强烈的角调式倾向。这说明它存在调式交替的因素。

分析它的内部结构，主要有这么几个特点：

一、两个音群争鸣。该曲领唱与帮腔分别代表两个动

机。在规整乐句之前的引子——6 2 1 | 1̇ 4 · | 是领唱的动机。如果把动机作解体分析，可以概括为“6 1 4”三个音。帮腔的动机是由“1 6 5 3”四个音组成的乐汇。领唱句的旋律线索，始终是依照一个小三度、一个纯四度的上下跳进（民族调式称级进）来勾画的；而帮腔的旋律却始终保持着两个小三度音阶式下行。全曲最高音“4”，最低音“7”。（这个“7”音只出现一次，更多的是停留在“3”音上）。如果把最高音“4”和低音“3”比作两个终点，把领唱和帮腔的旋律比作音群，那就是领唱群不断往“高处爬”；帮腔群始终向“低处走”。这种“分道扬镳”的旋律进行是很有特色的。

二、突变的终止式，该曲在倒数第四小节之前，乐音的向心力是明显地朝着角调式主音“3”的。从倒数第四小节开始，乐音的向心力开始往“5”转移。以徵调式下中音和主音的回旋、奠定调式转移的基础，休止一拍之后以徵调式属和弦的分解，构成音阶式下行的旋律，突然进入徵调式主音，使曲调出现新的意境。而终止又极完满而稳定。

又如《病人调》[谱例二]

0	<u>6 1</u>	5 · 0	△ 0	0 0	<u>2 1</u>	<u>2 2 1</u>
	我孤	王 爱！			今朝	得病是
<u>2 6</u>	5	<u>1 6</u>	<u>2 2</u>	6	<u>6 1 5</u>	5 —   <u>2 1</u> 2
真沉（呀）重		（哎）				头又昏





### 三、帮 腔

“高腔”区别于“乱弹”的一个重要标志：无管弦伴奏、有衬词帮腔。

解放以后，全国各地源出“高腔”系统的剧种，大都已经逐渐加入了管弦乐伴奏。而闽西高腔却至今仍保留着徒歌的形式。从演出实践中，我发现帮腔形式的运用，起到了这几个作用：1、弥补了无管乐伴奏的空隙。2、使领唱者得以喘息换气的机会。3、增强了舞台气氛，造成了强弱的声响对比。

领唱和帮腔的区别：唱词方面，领唱句是由含有实际意义的实词构成；帮腔句是无实在意义的虚词构成。曲调方面：领唱句是旋律的核心，起引导作用。各乐句有发展变化；帮腔音调是主旋律的附庸，是尾随主唱句乐思发展而出现的句逗停顿和段落半终止。然而，尽管领和帮在曲调上有某些区别，它们毕竟还是不可分割的整体。往往领唱的音调还未完全消失，帮腔就紧接着出现了。而且，如果把帮腔的音调抽出来，领唱句也就不成完整的曲调了。

领和帮在衔接上有它一定的规律。凡 $\frac{2}{4}$ 节拍（最常用的）形式的曲调、领唱句总是停止在强拍，帮腔的出现又总是在弱拍上。如《过山调》[谱例三]

$\overset{6}{\curvearrowright}$	$\overset{6}{\curvearrowright}$	$\overset{6}{\curvearrowright}$	$\overset{5}{\curvearrowright}$	$\overset{6}{\curvearrowright}$	$\overset{6}{\curvearrowright}$	$\overset{6}{\curvearrowright}$	$\overset{6}{\curvearrowright}$
1	3	5	1	1	5	6	6
1	3	5	1	1	5	6	6
姐妹	呀		双	双	呀	往	呀
						前	呀

$\dot{2}$   $\checkmark$   $\dot{3}$  |  $\dot{2}$  —  $\overset{216}{\text{L}}$   $5$  — |  $5$  |  $\overset{\text{领}}{6\ 6}$   $\overset{\text{帮}}{\dot{2}\ \dot{2}}$  |  
 去 嘿 不觉 双双

$\overset{6}{6\ 5\ 6}$  |  $\overset{6}{\text{L}}$   $5$  |  $5$  |  $\overset{\text{帮}}{\dot{1}\ \dot{2}\ \dot{1}} \overset{2}{\text{L}} 6 \cdot \dot{1}$  |  $5$  — |  $5 \cdot 0$  |  
 往前 呀行， 哎

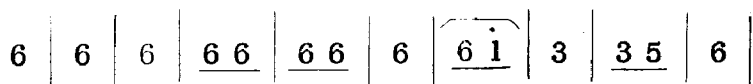
$\overset{6}{\text{L}}$   $\dot{1}\ 3$   $5$  |  $\overset{6}{\text{L}}$   $\dot{1}\ 3$   $5$  |  $\overset{\text{领}}{6\ 6}$   $\overset{\text{帮}}{\dot{1}\ \dot{1}}$  |  $\dot{2}$   $\checkmark$  |  
 慢慢 呀 行程 呀 往呀 前呀 去

$\dot{3} \cdot \dot{5}$  |  $\dot{2}$  — |  $\overset{\text{帮}}{\dot{2}\ \dot{1}\ 6\ \checkmark\ 5}$  — |  $5 \cdot 0$  |  $\overset{\text{领}}{6\ 6\ 6}$   $\overset{\text{帮}}{\dot{2}\ \dot{2}}$  |  
 嘿 不觉个 双双

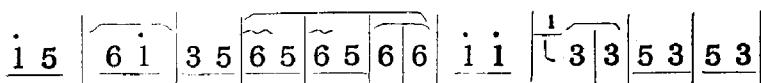
$5$   $\overset{67}{\text{L}}$   $6$  |  $6$   $\checkmark$   $3\ 3$  |  $5$   $\checkmark$   $6$  |  $5$  |  $5$  — ||  
 往 呀 启呀程（呀 哈）

由于帮腔有两人以上，音量比领唱大，所以这种衔接规律，造成了强弱倒置的特殊效果。

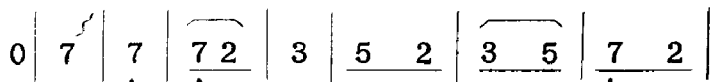
帮腔的音腔，在同一个曲牌中，几乎是千篇一律的循环反复（偶而在节奏上有些许差别）。但不同调式调性的曲牌，就各有不同的帮腔音调了。根据剧情的发展及人物思想感情的变化。在演唱上，也有所变化、这种变化，主要通过真假嗓的更换、曲调的扩展、浓缩来体现。如《双坡羊》[谱例四]



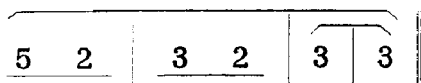
叫 声      叫声 家人 忙 带      路 (啊咳唷



随咳      唷 抖抖唷，                  少公      爷 青年本是

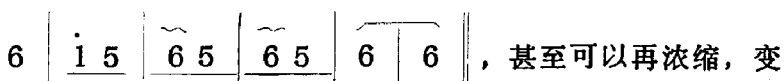


出 长 啊      街 随 咳 唷      抖 抖



唷

这个曲牌的帮腔音调，是领唱句的廷伸发展。实际演出时，并不严格遵照这样的节拍数。有时就唱成…… 3 5 |



成 3 5 | 6 5 | 6 5 | 6 | 6 ||。下韵的对应句也是这样。

这个曲牌的帮腔还有一个特点，就是上下韵两句曲调始终是四度音程的移位。

又如《和尚腔》的帮腔： 6 · 1̣ | 6 5 3 | 5 5 · ||

阿弥陀 罗      佛哇！

采用固定节奏和固定音型反复，表现佛教徒“矢志不移吃长斋，诚心诚意念弥陀”的情态，别有意境。

总之，帮腔形式的运用，使各种人物的形象更加鲜明而生动，乐句与乐句有前呼后应，此起彼伏的强烈的对比效果。这是高腔音乐所具有的特殊功能。

#### 四、丰富的调式色彩

高腔音乐的调式色彩极为丰富。九调十三腔，五声调式俱全。计有徵调式曲牌十五个；解调式曲牌三个；商调式曲牌一个；宫调式曲牌二个；角调式曲牌一个。

从数量上来看，徵调式的较多。但从运用上来看，它们是各得其所、相得益彰的。而且，我的调归类，是以终止音做为界限的；他们的演唱实况录音，是仅以我个人的肉耳听音记谱为根据的，有无误差，尚待进一步的科学校正。

同调式曲牌，由于内部结构（调式音阶等）不同，曲调的情趣亦差异很大。如《过山调》、《排朝调》、《饶平调》等，同属徵调式，但调式音阶却各异。《过山调》的调式音阶是：“ $\dot{5}$   $\dot{6}$   $1$   $2$   $3$ ”五声；《排朝调》的调式音阶是：“ $\dot{5}$   $\dot{6}$   $1$   $2$   $3$   $4$ ”六音；《饶平调》的调式音阶是：“ $\dot{5}$   $\dot{6}$   $\dot{7}$   $1$   $2$   $3$   $4$ ”七声。除此而外，还有一些由特殊的调式音阶组成的曲牌。如《赶人调》，它的调式音阶排列起来是：“ $\dot{5}$   $\sharp 5$   $\dot{6}$   $\dot{7}$   $1$   $\sharp 1$   $2$   $3$   $\sharp 4$ ”。其中包含三个变化半音。全曲自始至终贯穿这种调式音阶，不是偶然出现一二次。这个变化半音的出现，很值得研究。兹将该曲抄录如下：

##### [谱例五]

# 《赶人调》

$I=G\frac{1}{4}$

较快

$\frac{7}{L} \underline{3\ 0} \mid \frac{3}{L} \underline{5\ 5} \mid \frac{7}{L} \underline{3\ 0} \mid \frac{3}{L} \underline{5\ 5} \mid \frac{7}{L} \underline{3\ 3\ 5} \mid$   
 急 忙 急 忙 走 忙  
 $\underline{3\ 5} \mid \underline{6\ \dot{1}} \mid \underline{\dot{3}\ 6} \mid \underline{\dot{5}\ 5} \mid \underline{5\ 5} \mid \underline{7\ 0} \mid \underline{3\ 3} \mid$   
 忙 呃 咳 眼 看 仇  
 $\frac{3}{L} \underline{5\ 5} \mid \frac{3}{L} \underline{5\ 7} \mid \underline{7\ 7} \mid \underline{7\ 7} \mid \frac{3}{L} \underline{5\ 7} \mid \frac{5}{L} \underline{7\ 7} \mid$   
 人 随 后 (仔) 又 赶 (哎) 来 (呀)  
 $\frac{5}{L} \underline{3\ 3} \mid \overset{\#}{1} \mid \underline{7\ 7} \mid \overset{\#}{5} \mid \overset{\#}{5} \mid \overset{\text{转B调, 前}\#5=\text{后}3}{7\ \underline{3\ 5}} \mid \underline{3\ 0} \mid$   
 (啊) 小 奴 才  
 $\overset{\#}{3} \underline{5\ 5} \mid \overset{\#}{1\ 3} \mid \overset{\#}{1\ 3} \mid \overset{\#}{3\ 5} \mid \overset{\#}{1\ 3} \mid \underline{3\ 3} \mid \overset{\#}{1\ 4\ 0} \mid$   
 不 怕 你 走 上 天 来 赶 上 (鄂) 天  
 $\underline{0\ 3} \mid \underline{3\ 3} \mid \overset{\#}{1} \mid \underline{7\ 7} \mid \overset{\#}{5\ 0} \mid \underline{3\ 5} \mid \underline{5\ 5} \mid \underline{3\ 7} \mid$   
 (啊) 走 下 地 来 是  
 $\underline{3\ 5} \mid \underline{5\ 5} \mid \underline{5\ 7} \mid \frac{5}{L} \underline{3\ 3} \mid \overset{\#}{1} \mid \underline{7\ 7} \mid \underline{\dot{1}\ \dot{1}} \mid$   
 赶 下 (呀) 地 (啊) 不 怕

$\dot{1}$  6 |  $\dot{1}$  3 | 6 3 | 3 5 | 5 5 | 3 5 | 0  $\dot{1}$  6 | 6 |

你 走到 本是 阎君 (鄂) 殿(鄂) (啊)

<sup>#</sup> 4 | 3 | 3 | 3 3 |  $\dot{1}$   $\dot{1}$  |  $\dot{1}$   $\dot{1}$  | 6  $\dot{1}$  | 6 | 5 |

鬼 门 关(啊) 是 拿 转 来

3 | 5 | 5 | (锣鼓) | 6  $\dot{1}$  | 2 6 |  $\frac{1}{L}$  6 | 6 0 |  $\frac{6}{L}$   $\dot{1}$  0 |

呀 今 (啊) 朝 落

$\frac{2}{L}$  6 |  $\frac{1}{L}$  6 | 6 0 |  $\dot{1}$  | 2 6 | 6 | 6 | 5 0 | 1 2 |

难 中 今 (啊) 朝 落 难

3 2 | 3 5 3 0 | 5 | 7 | 7 | 2 2 | 3 | 5 | 3 6 | 0 |

中 双 手 拍 开(仔) 生 死 路(哇)

6 | 6 | 5 | 3 | 3 | 3 | 3 | 7 0 | 3 |  $\frac{3}{L}$  5 0 | 3 3 |

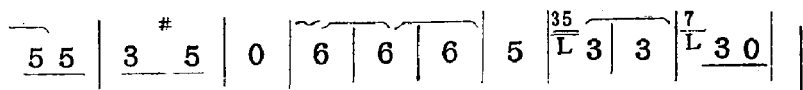
(啊) 一 脚 踢 开(仔)

$\frac{7}{L}$   $\frac{7}{L}$  |  $\frac{7}{L}$   $\frac{7}{L}$  | 5 0 | 7 |  $\frac{5}{L}$  3 |  $\frac{5}{L}$  3 | 3 | <sup>#</sup> 1 | 7 | 7 |

鬼 门 (哎) 关 (啊)

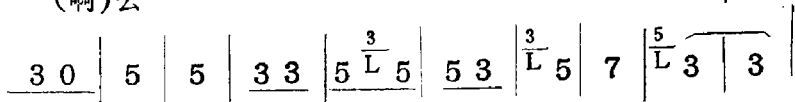
<sup>#</sup> 5 | <sup>#</sup> 5 | 3 | 6  $\dot{1}$  | 6 | 6 6 | 3 | 5 3 | 3 5 |

小 奴 才 不 怕 你 走 到 天 上

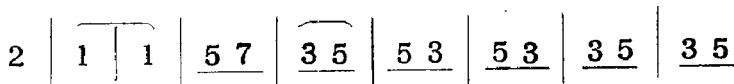


(啊)去

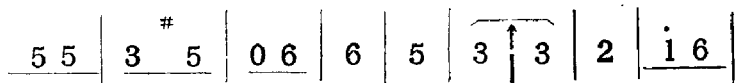
不



怕 你 走 到 是 落 尘 (啊) (呀)

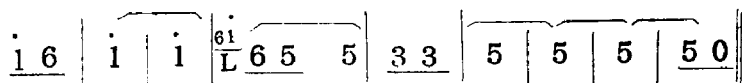


不 怕 你 走 到 本 是 阎 君 十 八



(呀) 殿 (呀) (啊)

鬼 门



关 上 拿 回 来 (呀吓)

该曲不但调式音阶特殊，而且还运用了几次转调手法。转调又恰好是在领、帮衔接处。每个乐句的帮腔音调都是四个同名音（唱名）组成的。音程距离和节拍规律也基本一样。只是音高位置变换——移调。拿该曲的帮腔音调与《饶平戏》的帮腔音调一对比，就可以发现，这完全是同类帮腔。《饶平戏》帮腔旋律是“1 6 5 3”；《赶人调》是“3 # 1 7 # 5”。四个音之间是等音程关系。由此可见，这个“# 1，# 5”音的出现决不是偶然的，是为大三度远关系转调奠定基础的一种变音手法。原调的主音升高半音之后，便成了新调的属音，这种西洋和声学（关键和弦）在传

统戏曲唱腔中的运用，我还是初次接触到。当然，还有另一种可能：“高腔”由于没有乐器伴奏，演唱者起调不准确，当情绪发展到激越昂扬的时候，无意中超出原调音高，从而产生偶然的移调效果。到底出于何种因素，尚待今后进一步考证。

除了变化半音的出现和转调手法的运用外，同一个曲牌中，亦存在调式交替的因素。如《驳情腔》[谱例六]

.....	<u>1 1</u>	<u>6 1</u>		<u>6 · 1</u>		<u>3 3</u>	<u>3 5</u>		<u>3 · 6</u>	
	拔坏	海青		衣		弄坏	海青		衣	
	<u>3 3</u>	<u>3 5</u>		<u>3 · 0</u>		<u>3 6</u>	3		<u>6 6</u>	1
	浸坏	海青		衣，		赌钱	鬼		场场	输
									什么	拿来
	<u>6 6</u>	<u>5 3</u>		<u>6 1</u>		<u>6 · 3</u>		1	6	5 3 5 —
(仔)赔(唷)				为		兄		(哎)		

该曲前十二小节，完全是羽调式的旋律进行。假如在第十三节的弱拍上，改为“3 5”（不改也可），把终止音改为羽调式主音“6”，便完全是羽调式曲牌了。然而，先辈艺人们却没有这样机械地编曲创腔，为使曲调出现新的意境，竟以徵调式结束。从而形成了“高腔”调式交替的独特风格。

《驳情腔》的音调听起来，似有湖南花鼓戏音乐的味道。尤其是“6 6 5 3”的旋律进行，明显有它的痕迹。

因为唱得比较快，到底是“#5”还是“5”不易辨别。且



果闽西“高腔”与湖南“高腔”是同出一辙，那就毫不奇怪。然而，它却是源出浙江杭州，这就须待进一步查考才能论证。

## 五、口语化的音调特点

皮黄类声腔以缓慢冗长的拖腔（花腔）突出它的抒情性与歌唱性；闽西“高腔”则以简练、朴实、通俗的音调和紧凑的节奏突出它的叙述性与说唱性。

在词与曲的结合上，基本上是一字配一音的形式为其音调特征的，（帮腔则当别论）旋律进行与语言声调结合较紧密。有些唱段几乎无法分辨出它是唱还是念诵。如《仙人腔》的首两句：〔谱例七〕

$\frac{3}{L} 4$	$3$	$\frac{3}{L} 4$	$3$	$0$	$\frac{3}{L} 4$	$3$	$0$	$\overline{3\ 5}$	$\overline{3\ 5}$	$\overline{3\ 5}$
拜	请，	拜	请，	拜	请，	拜	请	拜	请	拜
$\overline{3\ 5}$	$\overline{3\ 5}$	$\overline{3\ 5}$	$\overline{3\ 5}$	$3\ 0$	$0$	$\overline{6\ 6}$	$\overline{6\ 6}$			
请	拜	请	拜	请	拜	请	拜	请	拜	东方
$5\ 6$	$6\ 5$	$6\ 5$	$6$	$5$	$6\ 5$	$3\ 3$	$3\ 5$	$6\ 5$	$6$	$6$

木德星君南方星 君四方 大帝（噢）

“拜请”二字反复七遍，加上强调了滑音唱法，因此，听起来与方言说话的声调差不多。旋律仅依稀可辨，显不出清晰的轮廓线索。接下去十五个字、由于是一字配一音的朗

诵格式，也象说话一样的“直白”，有些近似“评弹”的声调，因此可以说，“高腔”的某些音调是具有“口语化”特点的。

还有一些曲牌，唱词中穿插了三个字的引子（或叫“派头”），如“叫左右”，“够死里”，“叫家人”等呼唤式的语句和惊叹式的语句，音调上的口语化特点就更明显。

九调十三腔中，最富有说唱风格的曲牌是《唱歌腔》。整个曲调与闽西“竹板歌”风格一至。旋律线条与方言的“阴阳上去”结合很紧。也这许首曲调是从民间音乐中借鉴来的。而由于它仍然附有帮腔形式，所以整个格调与其它高腔曲牌还很统一，加上演唱者富有感情的夸张唱法，使该曲富有浓郁的地方色彩。

然而，我并不因此而认为“高腔”可归属说唱艺类。因为九调十三腔，总的说来，还是以旋律性强、曲调连贯顺畅、有单独的音乐表现力为其特征的。之所以强调它的说唱性，是为了说明它的“乱弹”在音乐的差别。

一种声腔形成以后，经流传各地，并受当地民间音乐的影响，势必产生各种流派。闽西“高腔”到底源出那一派，目前还无法考证。就闽西范围内的高腔艺人，他们各自唱的风格也有大的差别（从唱词到曲调以及名称等）。如袁宜立、傅青朗两人，他们早年都是唱高腔的。他们所唱的曲调与曾老先生的就不同（歌唱性较强）。鉴于木偶艺人一致公认：曾老先生为“高腔”正统，因此，我只以他们的演唱为依据进行分析研究。

## 六、鲜明的节奏对比

“高腔”音乐在节奏上的一个特点，是突出“松——

紧”的对比。所谓松紧对比，是指音值序列组织上的疏松与紧密。这种对比，主要体现在两个方面：

1、领、帮对比。如《过山调》[谱例八]

领、(紧)										帮、(松)			
x x	x	x x	x	x x	x x	x	x	x —	x —	x · 0			

姐妹 呀双双 呀往呀 前呀 去， 哎

领和帮各占三个半小节的时值。领唱乐句以短时值的音密符集排列，构成2/4节拍，形成前紧后松的节奏对比。这种对比手

法。在九调十三腔中广泛运用。

2、动、静对比。如《驳情腔》《人魂腔》中的某些乐句：[谱例九]

动					静		动	
1, 6 6	6 6	3 5	3 0	0	0	6 6	1 2	
拨坏 我的 海青 衣，				弄坏 我的				

6 1	6 0	0	0
-----	-----	---	---

海青 衣

动				静		动		
2, 2 6	2 2	6 2	6 6	0	0	1 1	6 6 6	1 1
十字 街上 一体 葱啊				热天 时节是 怕暑				

6 6	0	0
-----	---	---

起呀

每唱完两小节便休止一小节。形成“动——静”分明的节奏对比。

以上两种节奏形式，是比较有代表性的节奏形式。这种音值序列的组合规律，也是形成“高腔”音乐独特风格的要素。

## 七、唱词和衬词

由于“高腔”的舞台语言是客家方言，因此，它的唱词也就带有浓郁的地方色彩。如《唱歌腔》，整曲所叙述的是：一个贫苦农民，如何受人挑唆，为摆脱困境，倍受颠沛流离之苦；又如何重返家园，安心耕种的故事。其中有许多字，是字典、辞海所查不到的（方言形容词、名词等）。比如象“卢卢额额”四个字，是方言译音。意思是说因患皮肤病而引起的经常抓搔患处的动作。整个唱词通俗易懂，形象生动；感情朴实，层次分明。这种由地方性语言组成的唱词，在一定范围内比较那种古雅高深，诗词般的唱词、更有感染力，观众也乐于接受。

“高腔”唱词的句式结构与“乱弹”也有差别。它不严格遵循“二、二、三，或三、三、二”这种组合规律。而以七字句（民歌体）和十字句为基本格式，揉合各种长短句，形成混合句式结构。如《排朝调》：

五更三点王登基，  
金銮宝殿着紫衣；  
上插九件黄凉伞，  
下插日月龙凤旗。

这是规整的七字句式。《赶人调》却是不规整的长短句

式。〔参看谱例五〕还有《仙人腔》也是长短句式：

拜请（重复）东方木德星君南方星君四方大帝噢，

拜上天灵灵、地灵灵，

十二宫有十二神，

拜请左山神、右山神，

千家求你千家应，

万家求神万家灵，

头三神、引道神、五罗神、六家神、

天罗神、地罗神；

人离难、难离身；

左边来、左边坐，右边来、右边坐，

千家万马到，你要抓住他，

人靠你，我靠你，你靠我，我靠你，

千家求神千家应，

万家求神万家灵。

这个曲牌的唱词，有三字句、五字句，七字句，属混合句式。词的内容是封建迷信糟粕。而且语言的逻辑也很混乱。可见闽西高腔的唱词是不太规范的（当然，有可能因讹传所改）。它的音步规律与“乱弹”也有本质区别。“乱弹”是按三、三、四或二、二、三的音步规律作句逗停顿，而高腔则大都一气呵成。唯最后一个字稍顿后出现。如：

鬼头落地乱纷——纷，

一声龙角白如——霜。

总之，高腔的唱词有它独特的组合方式，也有它独特的表现力。

“高腔”曲牌，大量运用了能加强各种情态表现的衬词。在我的记谱资料中，累计共用了三十七字衬词。这些是

“呀、也、哎、个、喔、啊、喂、嗯、哼、卡、呸、仔、是、  
 唷、鄂、哇、哟，吓、嘛、丫、随、嘿、抖、嫩、棍、几、  
 、古、弄、冬、瞧、呃、奈、呢、的、噢、噢、哦”。（这些  
 字词是否准确，有待校正）。

衬词的运用、有这么几个作用：

1、使领、帮音调衔接自然。在适当的地方，用可以加  
 强各种情态表现的语气助词，连接乐句和乐段，使曲调更流  
 畅、连贯。有的衬词的变换，还能把唱词的潜在意义引伸出  
 来。如《双坡羊》中“嫩棍棍、丫吓唷、随咳唷、抖抖唷、  
 几古弄冬瞧”等衬词，通过华丽的装饰音的配合以及波浪式  
 的旋律线条，招摇过市、油腔滑调那种“风流少年”形象更  
 加生动而传神了。

[谱例十] 《双坡羊调》

6	6	0	6 5	6 6	6	<sup>6</sup> <sub>L</sub> 1	3	3 5
叫	声		叫	声	家	人	忙	带 路 (丫吓
6	1 5	6 1	3 5	6 5	6 5	6	6	
唷	随咳	唷		抖抖	唷			
6	6	(锣鼓)	<sup>6</sup> <sub>L</sub> 1	<sup>6</sup> <sub>L</sub> 1	3	3	3	5 3
			少	公	爷,			青
5 3	3	<sup>7</sup> <sub>L</sub> 3	7	7	7	2	3	3
本	是		出	长 (呀)	街,		出	
7	7 2	3 2	3 2	3	3	(锣鼓)	△△	
长 (呀)	街。						叫	家

△ △ | △ | △ | 6 5 | 6 6 1 | 3 3 | 3 | 6 5 |

人(呃) 摇(仔)摇摇 摆呀、 摆仔

6 <sup>6</sup> 1 | 3 | 3 | 2 1 | 2 1 | 2 2 | 3 3 |

摆 摆 摆, 瞧 上 一 个 风 流 女(呀)

3 | 6 6 | 3 5 | 5 6 | 6 | 7 | 7 2 | 3 5 |

手 攀 栏 杆 (仔) 把 手 (咗) 瞧

7 2 | 3 | 7 2 | 7 2 | <sup>3</sup> 5 2 | 3 2 | 3 2 | 3 | 3 |

(嫩棍棍、几古弄冬) 瞧

2、增强语言的形象性。有些衬词本身就是象声词。如“卡卡卡”，就是形容人吐痰吐口水的声响。还有一些是表现病人的呻吟、哀叹等的词。这些富有表现人的体态功能的各种语气词、运用得恰当，确实增强了语言的形象。

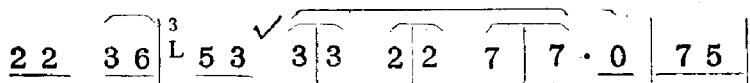
3、加强了逻辑重音的力度。有些唱段，为了突出某种感情，常用休止（停顿）的方式，强调某些字、句。如《槐荫调》

..... 7 7 5 5 | 6 — | 5 7 5 5 | 6 — |

左片 请新 郎, 右片 请新 娘

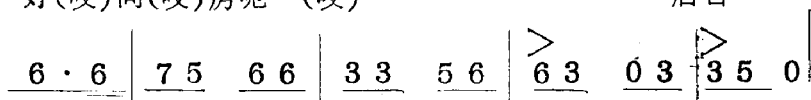
6 · 5 3 0 | 6 5 3 0 | 3 <sup>3</sup> 5 6 · 6 | 3 5 3 |

新 郎 新 娘 向 前 来(仔) 拜了 堂

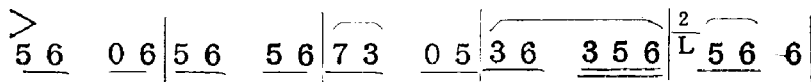


好(哎)同(哎)房呢 (哎)

后日

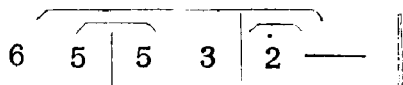


里(仔) 五男 两女 百子 千孙 满(呢)(哎)厅(喔)



堂(呢)(哎)槐荫 树下好(喔)(哎)团

圆(喔



哎)

这段唱腔中的“后日里，五男二女百子千孙满厅堂”这句唱词，为了突出强调子孙多，曲调在“满厅堂”三个字上作了分节断音的加重处理。每个重音伴有一个衬词，使重音的停顿更铿锵有力了。

## 八、演唱技巧

“高腔”艺人一般未说，具有较高的演唱技巧，尤其是“单高腔”前台演员，既要负责前台提线，又要包揽全剧生、旦、净、丑各个行当的做唱念打。所有对话、对唱、都是自问自答，而且时而要用本嗓，时而又要用假嗓。如果没有顽强的记忆力(熟背各剧目各个人物的台词等)和敏捷的思维反应，(对答如流)是很难以胜任的。要能称做前台师父，必须具备下列条件：

1、有较好的音乐修养。九调十三腔包含五种调式，各



个曲牌都有不同的控制音域，如果没有较好的音乐修养，就很难在无伴奏的情况下准确地起调。

2、要有耐磨的发声器官，由于前台演员只有一个人，他的嗓音负担量比其他剧种就要大得多。如果没有象录音机一样的声带，留声机般耐磨的发声器官，那是很难胜任的。

还有，诸如真假嗓交替和各种滑音唱法，都要求演员要有灵活的音色变换，才能表现各种年龄、性别、身份的人物角色和不同情绪状态下的各种人物。



## 试论福建发现的古抄本《白兔记》

福建省戏曲研究所 刘湘如

提起《白兔记》，在我国广大民间，几乎是家喻户晓、妇孺皆知。早在七百年前的宋元南戏里，就有了《刘知远白兔记》这个剧目。由于它取材于著名的民间传说，剧中成功地塑造了古代农村妇女李三娘的感人形象，对她的痛苦遭遇给予极大的同情，因而赢得了千千万万观众的热泪，并广为流传，历演不衰，被誉为“四大传奇”之一，在我国戏曲发展史上有着重要的地位。

然而，宋元时期的南戏剧本没有流传下来，现今流传的为明代人修改的传奇本，有几种不同的刊刻版本，其中以明末江苏常熟人毛晋（1599—1659）编的《六十种曲》本较为流行。此外还有明代万历年间富春堂刊本《刘知远白兔记》，明代万历年间由浙江钱塘人胡文焕选编刊刻的《群英类选》（1593—1596），其中收《白兔记》里的三折：《磨房产子》、《子母相逢》和《磨房相会》，以及清代乾隆年间玩花主人选编的《缀白裘》中收集《白兔记》里的《养子》、《回猎》、《麻地》、《相会》四折。一九六七年，意外地在上海嘉定县一座宣氏夫妇合坟墓里，发现了一本明代成化年间（1465—1487）刊刻的《新编刘知远还乡白兔记》，距今将近已五百年，这算是我国目前所发现的最早的一部《白兔记》刊本了。它是继《永乐大典戏文三种》之

后，第四部较为完整的南戏，成了珍贵的戏曲文物，引起了国内外学者的极大重视。

而在福建，从解放以来也已先后三次发现了古抄本《白兔记》。第一次是一九六二年在省挖掘抢救传统剧目时，在福清、平潭发现的一批清代乾隆至光绪年间词明戏艺人的演出脚本里，有《白兔记》两折：《出猎回猎》和《磨房会》。第二次是一九八一年夏天，笔者在屏南县熙岭公社龙潭村四平戏（庶民戏）老艺人陈官企保留的一批旧抄本里，发现了清代同治四年（1865年）蒲月抄写的演员“已本”和至今仍在演出的脚本。第三次是一九八三年秋，在永安县青水公社发现的清代顺治甲申年正月的一部完整的大腔戏《白兔记》抄本。这是三十多年来，我省至今发现的年代最早的一个古抄本，距今已整整三百四十年了。顺治甲申年系公元1644年，是清朝刚刚建立的头一年。由此可知，它是根据明代末年的本子转抄或是到了清兵入闽时艺人在本子上添上年月的。永安县青水公社与大田、尤溪两县接壤，这里曾是明清时代大腔戏广泛流行的地区。抄本在五十一张（一百零二页）帐簿式的毛边纸上用毛笔抄写，每页直书十四行，每行二十二字左右，全本二十三出：开宗发台、登台玩赏、开场赌博、李家上寿、赛愿、归家、降马、回程、扫地、索债、枪棍、出妖、招军、出冠、出兵、回府成亲、挨磨、生子、班师回府、打猎、回书、磨房会、合家团圆。（屏南四平戏本也二十三出：开宗、上店（赌博）、赛愿、看相、议婚、扫地、成亲、玩花、哭灵、设计、逼书、夺杖、打瓜精、投军、发兵、招亲、挨磨、产子、岳氏得子、赶兔汲水、见父、磨房会、团圆），全剧约计三万二千字左右，用正音演唱。

根据以上的几种刊本与抄本进行比较考证和研究，笔者发现屏南县同治年间四平戏本《白兔记》与福清、平潭县词明戏的《白兔记》，不论是人物道白还是唱词曲牌，均完全一样，进而说明了明清时期流行于平潭、福清一带的词明戏与屏南县的四平戏是同属一个剧种。而屏南县同治年间本与永安县顺治年间本对照，从主题思想到情节发展，从剧中人物到场次安排基本相同，特别是全剧的重点场《磨房会》，历代以来曾被当作精彩的折子戏流传下来。但是，不同的声腔剧种，其具体细节和台词也完全不同，而屏南的四平戏本与福清、平潭的词明戏本，以及永安的大腔戏本，从头到尾，不论唱词还是道白几乎完全一样，如出一人之手。为了说明问题，现将该出开头李三娘上场时的主要唱词对照如下：

《磨房会》  
（永安大腔戏清顺治甲申年《白兔记》手抄本）  
正旦（唱）  
思量命蹇，遭逢哥嫂害，不幸爹娘早丧，  
遇着狠心肠的哥嫂，逼奴改嫁不从。他就设下三条大路，叫奴投河、自缢也可，嫁人也可，奴家

《磨房会》  
（福清、平潭词明戏清代《白兔记》手抄本）  
正旦（唱）  
思量命舛，遭逢哥嫂害，不幸爹娘亡过，  
遇着狠心肠哥嫂，逼奴改嫁不从。

《磨房会》  
（屏南县四平戏清同治年间《白兔记》手抄本）  
正旦（唱）  
思量命蹇，遭逢哥嫂害，不幸爹娘早丧，  
遇着狠心哥嫂，他逼奴改嫁不从。设下三条计来，叫奴自尽悬梁也可，寻个自刎也可，若是不

不从，上剪了青丝发，下脱一双红绣鞋。因此上日间汲水，脱来挨磨，汲水挨磨等夫来。奴想磨房之中物件，可比眼前几个人来，只磨儿如筛，可比狠心肠的哥嫂；只麦子与面，可比奴刘郎一般，却比磨儿磨将下来，又比筛箩打两开，似只等麦又不见面，面又不能见麦，重叠叠碎纷纷，比他们一重重打下来。日前八角井边汲水，遇着一位小将，那将军年纪虽小，说话乖巧。他就与奴把书带，又许查夫问子来，管教夫妻

把奴上剪青丝，下脱罗鞋，又设下沉沉磨儿，与奴家慢慢挨，挨磨等夫回。磨房之中物件，可比做几个人来。磨与筛可比狠心哥嫂；面与麦，可比做奴与刘郎一般，却比磨儿磨将下来，又被筛子筛将分开，是这等麦不能见面，面不能见麦，被他们重叠叠碎纷纷，一重重打将下来。日前八角井边遇着一位小将军，那将军年纪虽小，说话有些乖巧。他说道与奴家把书带，又许奴查夫问子来，管教夫妻相会；母子

从，设下重重磨儿，李三娘一点铁心肠，只落得慢慢等夫来。你看磨房物件，可比眼前几个人来，一般这磨子，可比做无情哥嫂一般，这梯子可比做长舌一般，这麦子可比做奴与刘郎一般，麦子可比磨儿磨将下来，又比梯子他分两开，似这等麦不能相见面，面不能见麦，重叠叠碎纷纷，一重重打下来，前日八角井边遇着小将军，那将军年纪虽小，说话倒有乖口，他叫奴写书来，查夫问子来，管叫尔夫妻相会，母子团

相会，母子团圆，那时节水不汲来磨不挨，哥不狠来嫂不害。哥嫂啊，但然不受灾，岂受哥嫂害。

团圆，管叫奴那时节，水不汲来磨不挨，哥不凌来嫂不害，断然不受灾，免受无情哥嫂害。

园，那时节，水不汲来磨不挨，哥不凌来嫂无害，免无情哥嫂害。

屏南的四平戏，历史上主要流行于闽东与闽北山区以及江西、浙江一带；福清、平潭的词明戏，主要流行于闽中沿海几个县份；永安的大腔戏，则流传闽西大田、尤溪等偏僻山乡。这四个地区之间，高山峻岭，连绵起伏，阻隔拦断，交通极为不便，连方言也互不相通。它们之间的戏班也从来没有到过对方所在的地区演出，可流传下来的本子，却相同到如此惊人的程度，这正说明了用“正音”（土普通话）演唱的四平戏，自明末以来就“分兵”几路先后向福建几个地区传入。

但是，这么精彩、这么重要的《磨房会》，在上海明成化本《白兔记》里，却寥寥数曲，一笔带过，仿佛有意不让李三娘诉苦，好为刘知远开脱忘恩之过似的，这很明显是经过文人改动过的。这从它的全称《新编刘知远还乡白兔记》里的“新编”两个字就可以看出原因来。我不同意赵景深先生说的：“说到南戏，这成化本《白兔记》却可以说是较早的了，它是继《永乐大典戏文三种》之后的第四种较为完整的南戏。”（见《曲论初探》里的《明成化本南戏〈白兔记〉的新发现》）。我认为上海嘉定明成化本《新编白兔记》是属于“北传本”，（剧本里出现有睡“火坑”的情节，和刘知远打瓜精时唱：长江水恹恹不断流泪湿了奴衣衫袖。），

福建明末清初的古抄本《白兔记》，是属于“南传本”。尽管两地本子刊刻、抄写的时间不同，但从剧本风格来考察，从剧情内容来研究，可以发现福建古抄本《白兔记》，比上海明成化本《新编白兔记》，保留有更多的古貌。上海明成化本是经过“新编”过的，福建古抄本从明末四平戏一传进来就始终按原样流传下来。

当然，从明末到清末三百多年来，即使是同一声腔剧种的不同地区的戏班，在长期的冲州撞府、走乡串寨的流动演出中，同一个剧目也不会一字不差、一句不漏地照传下来，而根据不同地区的风俗习惯、欣赏习惯，以及艺人水平、传抄者文化等关系，个别细节或台词会有所差异，这是难免的，也是正常的。就以屏南本与永安本为例，在刘知远与李三娘成亲时，由张丑奴作媒相举行婚礼，永安本丑奴口念：

“左边打鼓响冬冬，且（请）出新郎看马公。右边打锣响嘶嘶，且（请）出三姑出堂来。三姑生得白，嫁与偷鸡贼。”

“男站东，女站西，拜天地，拜高堂，夫妻交拜。”到此礼仪完毕。而屏南本却比永安本详细，多了“撒帐”生动的细节，保留着富有江南农村的风俗生活色彩。在第十七出《生子》里，李三娘的戏，永安本却比屏南本丰富。但从总的文笔风格来看，永安顺治本与屏南同治本似属同一路子的两个大同小异的演出本。这就是两地艺人在辗转演出中，根据各地的具体情况进行增减的。它的发现，对研究四平戏与大腔戏的关系提供了新的宝贵资料。

那么，福建发现的这三种古抄本《白兔记》，与外省刊刻、发现的《白兔记》有什么关系？这又是一个值得研究的问题。经过初步对照研究，发现福建的《白兔记》古抄本既与流传很广的明末毛晋选本《六十种曲》里的《白兔记》完

全不同，也与明万历年间胡文焕选编的《群英类选》里的三折《白兔记》以及清乾隆年间玩花主人选编的《缀白裘》里的四折《白兔记》迥然相异，而与上海嘉定县古墓里发现的明代成化本《白兔记》在文学风格和某些细节上既有差别，又有相似。首先，上海成化本《白兔记》同《六十种曲》本比较，成化本至少要少八出：“报社”、“游春”、“保襁”、“求乳”、“寇反”、“讨贼”、“凯回”、“受封”。这八出在福建本里也没有单独列出。其次，福建本与上海本都保留了很丰富的地方色彩和浓厚的民间生活气息。我们至今所看到的许多版本《白兔记》里，刘知远与李三娘成亲的场面都写的非常简单，一笔而过。而唯独福建屏南本与上海嘉定本保留了一折很难得的“撒帐”情节。

上海嘉定本是（外白）：“请先生撒帐。净念云：一撒东，三姐招个穷老公，堂前行礼教，拜狗散乌童。撒帐南，两口儿做事莫喃喃，白日莫要斗闲口，到晚坑上不要顽。撒帐西，双双一对好夫妻，三姐织麻线，女婿吊甜（田）鸡。撒帐北，夫妻永和睦，夜晚做的事，早晨起来不要说。撒帐前，双双一对并头莲，生下五男并二女，七子保团圆。三个会吃酒，四个会博钱，两个脚头睡，五个那头眠，九个齐撒尿，坑上好撑缸。”撒帐以毕，闲人请出。

福建屏南本：（丑旦白）小子，打起锣鼓来。（唱）“撒帐撒在东，撒在东，堂前一对好郎公，双双进在兰房内，生下儿子做长工。罗呀哩呀，罗哩哩罗呀。撒帐撒在南，撒在南，海棠花开色艳妆，双双进在兰房内，红罗帐里岂露张。罗呀哩呀，罗哩哩罗呀。撒帐撒在西，撒在西，堂前一对好夫妻，双双进在兰房内，红罗帐里会佳期。罗呀哩呀，罗哩哩罗呀。撒帐撒在北，撒在北，三姑脸上一点黑，有日姑夫



出门外，没有老公睡不得。罗呀哩呀，罗哩哩罗呀。撒帐撒在中，撒在中，公婆二人在堂中，甘罗十二为丞相，太公八十遇文王。罗呀哩呀，罗哩哩罗呀。”

结婚时的“撒帐”仪式，是一种古民俗的遗风。据宋代孟元老《东京梦华录》记载：“女复倒行，扶入房讲拜，男女各争先后对拜就床。女向左，男向右坐，妇女以金钱彩果散掷，谓之撒帐。”这一段精彩生动的表演，在其它版本里均被删砍，如今唯独在屏南四平戏里还能看到它的演出。其次是福建本与上海本都保留着不少丑角插科打诨、即兴穿插的语言与表演，甚至保留某些粗话秽语，如福建屏南本里的那个小校“曹尔乃”（操你奶），上海本里的“八十老娘站着溺，手里只是没拿的。”等。这些都充分说明了福建古本《白兔记》与上海成化本《白兔记》，都比任何其他刊刻本接近早期南戏的古貌。

再次是，福建本《白兔记》里李三娘的形象特别突出，用重笔浓墨描绘她受压迫、遭欺凌的遭遇，体现了我国古代妇女坚贞不屈的性格和优美的心灵和传统的美德，尖锐地批判了她的哥、嫂嫌贫爱富的封建家长制的婚姻观，强烈地反映出当时地位低下的广大妇女，追求婚姻自由和夫妻团圆的幸福生活。看后感人肺腑，催人泪下，因而剧本的主题思想是积极的，具有一定的人民性和现实意义。在全剧总共二十三出里，李三娘的戏占了十二出，她一人就唱了近四十支曲子，是所有角色中最多的一个，其中仅《磨房会》一出中夫妻相会的一支曲子，就长达三十四句，这都保留了早期南戏塑造人物的手法，通篇语言，质朴俚俗。正如明代徐渭于嘉靖三十六年（公元1557年）在福建写出的我国最早的一部研究南戏的重要著作《南词叙录》里所说的，南戏剧本的“高

处”，在于“句句是本色语，无今人时文气”。戏曲的社会作用是“感发人心”，应该做到通俗易懂，使“奴、童、妇、女皆喻”。福建古本《白兔记》，正具有这样浓厚的民间文学色彩，和沁人心脾的乡土气息，所以本子继承和保留了南戏的特点，在民间得以代代相传了几百年之久。这一点任何的明清时代的刊刻本都无法相比，就连上海本也逊色一筹。因为上海成化本明摆着是经过后人修改删削的“新编货”，而福建的古抄本恰恰保留着更多的“村坊俚曲”的面貌，正如《曲海总目提要》中所指出的“荆、刘、拜、杀”的共同处是“指事道情，能与人说话相似，不假词采绚饰，自然成韵”。它一直沿袭自己本剧种的传统，在山乡间演唱流传：始终按自己的道路，留下古朴原始的足迹。这与明清时代经过文人大刀阔斧砍削，挥笔泼墨修改的《白兔记》，形成了鲜明的对照。不论是《六十种曲》还是《群英类选》，尽管文词典雅华丽，曲牌联套讲究，但总显得“曲高和寡”，成了文人案头上的“假山盆景”，失去了南戏的乡土味，而福建本可贵难得之处，也正在此。因为福建屏南的四平戏和永安的大腔戏所流行的地区是非常闭塞的深山密林地带，用现在语言来说，也就是始终没有受到外来其他声腔剧种的“污染”，加上它们都是按家族授艺、世代相传而保留下来的。因此，我认为福建的古本《白兔记》，肯定要比上海明成化本《新编白兔记》，更接近“永嘉书会”的原貌。

## 四 平 腔 考 辨

江西省京剧团 苏子裕

由弋阳腔稍变而成的四平腔，是戏曲史研究者颇为关注的古老戏曲声腔之一。它不仅与后世的高腔戏曲有关，而且有不少人认为它与吹腔，二黄的形成，有直接的血缘关系。但由于明清两代关于“四平腔”的记载甚少，且多语焉不详；而作为一个独立的戏曲剧种，它在清乾隆年间以后，便日逐衰微，后来仅留下一些遗响或遗迹残存在浙江、福建、安徽等省的某些地方戏曲剧种中，并产生了较大的变化。因此，关于四平腔的原始面貌及流变过程，也是众说纷纷，见解各异。近年来，福建省在屏南、政和两县相继发现了四平戏，据戏曲史专家、研究者考证，这种四平戏确与明代四平腔、青阳腔徽池雅调有不少相似之处。笔者有幸接触了这些戏曲，参加了有关的学术讨论会，阅读了有关论文，从中得到启发。本文想就四平腔的产生，基本特征及其与吹腔的关系等三个问题，谈点粗浅看法；在论述过程中必然对某些不同的观点谈些意见，所以，题目标为《四平腔考辨》。

### 一、四平腔的产生

关于四平腔的产生，大体上有以下三种观点：

第一种观点：根据明代戏曲声腔“冠以地名”的习惯，

推测四平是个地名，四平腔的产生同南京附近句容县的四平山有关。钱南扬先生由此出发，并考虑到明代南京有四平腔流行的记载，得出了弋阳腔“在明代南京的一支，发展成为四平腔”的结论。（见《戏文概论》）此论虽不无道理，却缺乏足够的事实根据。在钱先生之前，周贻白先生即主此说：

“按照明代各项声腔命名的规律，四平应该和太平、乐平一样，是一个地名。安徽没有四平这个地名，而邻近南京的句容县，却有一个四平山”。①按照文章的逻辑，由这段活得出的结论应当是：四平腔发源于四平山。但周先生并没有写出这个结论。他考证：“四平调的来源，一般公认其系起于安徽，四平调应当就是四平腔”。②这又把四平腔的发源地说成是安徽了，但同时周先生又为了兼顾“声腔定名的规律”，于是得出了一个措词含糊的结论：“四平腔也许是四平山区一带的土调，流行到安徽地区，与乐平腔或青阳腔有所结合而产生的一种以安徽语音为主的腔调，亦属可能”。③对于这个结论，周先生用的是“也许”、“亦属可能”一类的揣测之辞，可见其本人也是没有把握的。尽管如此，周贻白先生能把四平腔的产生同安徽联系起来，这就比较接近客观事实了。

第二种观点是：四平腔是由徽州腔（或谓“徽池雅调”）受昆腔影响，加入笛子伴奏，去掉人声帮腔演变而成的。在1981年长沙《高腔学术讨论会》就有不少文章持这一观点。陆小秋、王锦琦二同志曾多次撰文说明这个观点，他们还具体指明：“徽州腔在万历中期……衍变为四平腔”④。并说（四平腔较之徽州腔）“颇有‘四平八稳’之感，‘四平腔’的名称，或许即由此而来”⑤。这一种观点是把四平腔与徽州腔联系起来进行研究，的确是在周贻白先生等

人研究的基础上向前进了一步。但是在四平腔的产生年代、四平腔的基本特征等主要问题上，却与历史事实不符。我们将在后文加以辨析。

第三种观点：四平腔即徽州腔，系明嘉靖间流行在徽州弋阳腔稍变而成。流沙同志《从四平腔谈到庶民戏》一文力主此说，经过多方面考证，认定“四平腔是徽州腔的别名，它产生于徽州这个城市里，正名是徽州腔，俗称‘四平’”。林庆熙同志《浅谈古老剧种四平腔》一文也认为“徽州腔和四平腔可能是一个声腔的两种叫法”。（上述两篇文章均见《福建庶民戏讨论集》）笔者认为，此一说虽然尚未为世人所“公认”，然而，考诸古籍，皆有征验，对照现存剧种，亦可吻合，确实言之有理。

下面我们想就文字记载及有关情况来考察一下：四平腔是怎样产生的。

关于四平腔、徽州腔的记载，在明代主要有七条，我们不妨略加按注，列述如下：

1：关于四平腔的最早记载，见于明万历二十一年——二十四年写成的《群音类选》。其“诸腔卷”卷首标明卷内所辑剧本，皆是“诸腔类，如弋阳、青阳、太平、四平等腔是也”。

（按）此书编著者胡文焕是杭州人。该书辑入四平等诸腔剧本，说明在出书之前，这些声腔及其剧本已在杭州一带盛行，四平腔传入杭州的时间，至迟也在万历十年左右。再看所辑诸腔，弋阳最古，自不待言；嘉靖间已有青阳产生，有据可查。太平腔，据明范濂《云间据目钞》载，隆、万间已在松江一带盛行，它在发源地产生也应该是明嘉靖年间。那么，与弋阳、青阳、太平等腔并肩为伍的四平腔，在嘉靖年间

诞生，也是完全有可能的。值得注意的是：该书中未见“徽州腔”的称谓。若从文字记载问世的年代来看，四平腔这一名称的出现，实比徽州腔要早。那末，我们对四平腔源于徽州腔的说法，不免要打个问号；对万历中期才有“四平腔”的产生的说法，更是难以置信。至于说到明万历二十年前后，四平腔尚未为世人所“公认”，这种说法在《群音类选》这本书面前，无论如何是解释不通的。

2：明汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》云：“至嘉靖而弋阳之调绝，变为乐平，为徽、青阳。”

（按）《庙记》约成于万历三十年左右。汤氏明确指出：明嘉靖间，弋阳腔变为徽州腔、青阳腔，但未提四平腔。另据魏良辅《南词引正》所称，明嘉靖二十六年以前，徽州即有弋阳腔盛行。所以，徽州腔系由弋阳腔变化而来，可以此为佐证。

3：明王骥德《曲律》云：“数十年来，又有弋阳、义乌、青阳、徽州、乐平诸腔之出”。同书另一处提及“弋阳、太平之滚唱，而谓之流水板”。

（按）《曲律》与汤显祖《庙记》相互印证，二人均不提“四平”，而有“徽州”，除此之外，《群音类选》之弋阳、青阳、太平诸腔，均见于《曲律》。汤、王二人为戏曲史上的名家，万历十二年至十九年，汤氏在南京做官，万历二十一年任浙江遂昌知县，供职五年，遍游浙江处州、温州、新昌等地，并两次赴京上计，途经南京等地，对当时江、浙一带盛行的四平腔不会毫无所知。而王氏为浙江山阴人。胡文焕所著之《墨娥小录》，王氏在《曲律》中曾予征引。《曲律》成书于万历三十八年，但其后又经过十余年增改才定稿。在《曲律》定稿前，王氏定然见过《群音类

选》。所以，汤、王二人不提四平而言徽州，不是出于无所见闻，而是另有缘故。

4：明沈宠绥《度曲须知》云：“腔则有海盐、义乌、弋阳、青阳、四平、乐平、太平之殊派”。

（按）《度曲须知》有崇祯十二年自序。沈宠绥对《曲律》的一些观点、论证，在本书中有的加以阐发，有的加以纠正，可见他是仔细研究了《曲律》的。此则记载与《曲律》所记几乎完全一致，甚至连声腔列述的顺序也一模一样，仅在《曲律》所记“徽州”处，易为“四平”。这就给人们以宝贵的启示：徽州腔即是四平腔，二者可以相互代称。倘谓四平系徽州腔发展而来，则沈氏定当保留“徽州”二字，并增入“四平”。徽州、四平是一种声腔的两个名称，于此所谓昭然若揭。

5：明张大复《梅花草堂笔谈》云：“腔有昆山，有声容者多就之，然五十年来，伯龙死，沈白他徙，昆腔稍稍不振，乃有四平、弋阳诸部，先后擅扬。然自新安汪姬、上江蔡姬而后寥寥矣”。

（按）张氏所记为昆腔发源地苏州一带戏曲流行的情况。上江即安徽，新安即徽州。这说明，苏州一带四平腔的演员多系徽州、安徽人，此亦可以佐证四平腔起于徽州。

6：明万历顾起元《客座赘语》云：“南都万历以前，……大会则用南戏，其始止二腔，一为弋阳，一为海盐。……后则又有四平，乃稍变弋阳，而令人可通者。今又有昆山……”。

（按）据此可知，四平腔是继弋阳、海盐之后，在昆山腔之前传入南京的。且指明四平腔的基本特征——“乃稍变弋阳，而令人可通者”。

7: 明末徐子室初辑, 清初邹少雅完成的《汇纂元谱南曲九宫正始。自序》一文, 讲到明代魏良辅为什么创制新声时说: “厌鄙海盐、四平等腔而自制新声。”(转引自刘湘如《庶民戏初探》)。

(按)此则记载表明, 四平腔盛行实在魏良辅改革昆山腔之前。

以上七条, 是明代关于四平腔、徽州腔的主要记载。通过逐条剖析, 我们不难看出:

1. 提及“四平”者, 不提“徽州”, 反之亦然。又, 徽州、四平可以相互代易, 可见是一种声腔。且从文献材料的年代看来, 四平腔之称谓早于徽州腔, 四平腔不可能是由徽州腔发展而成。

2. 四平腔为“稍变弋阳”的产物, 故胡文焕把它列入弋阳诸腔类, 至迟在万历十年传入杭州, 其产生, 当是嘉靖年间。与汤显祖所言之徽州腔为嘉靖年弋阳腔之“变”, 亦可吻合。又出现在苏州的四平腔戏班, 其演员为徽州籍。这些都可证明: 四平腔产生于徽州, 故又名徽州腔, 与南京附近的四平山没有关系。

3. 四平腔既然是明嘉靖年间产生于徽州, 且于魏良辅改革昆腔之前而盛行, 不可能是受到昆腔影响而产生。明清两代有关史料, 也未曾见到四平系受昆腔影响而产生的。这一点, 从四平腔的基本特征亦可判明。

## 二、四平腔的基本特征

四平腔的基本特征, 按照顾起元所记, “乃稍变弋阳, 而令人可通者。”所谓稍变是量变, 而非质变, 四平腔应当保留弋阳腔的基本风貌。故此, 明万历中期胡文焕《群音类



选》才会把他列入弋阳“诸腔类”；清康熙初，李渔《闲情偶寄》才会把它和弋阳腔相提并论；清乾隆中李声振《百戏竹枝词》⑥才会把它说成是“亦弋阳之类。”所谓弋阳腔的基本风貌，记述颇多：明杨慎说是“不入管弦，亦无腔调”；汤显祖说是“其节以鼓，其调喧”；清李声振说是“金鼓喧闻，一唱数和”。亦即现在大家常说的“锣鼓伴奏，一唱众和”。明嘉靖年产生、明末清初风靡一时的四平腔，正是沿袭了弋阳腔的传统风貌。清康熙初，李渔的《闲情偶寄》具体地描述了弋阳、四平等腔的两大特点：一是“字多音少，一泄而尽”；二是“一人启口，数人接腔”。这是所有高腔戏曲所共有的原始特点。四平腔具有高腔戏曲的这个本质特征。

但四平腔毕竟不等于弋阳腔，“乃稍变弋阳”。如前所述，四平腔是弋阳腔由农村传入徽州城所产生的，“城市”，是“稍变”的客观环境。这个“稍变”，主要体现在三方面：

第一：戏曲语言上的变通：顾起元正是从这方面进行了比较：“弋阳则错用乡语，四方士客喜闻之，海盐多官语，两京人多用之”。进入南京的四平腔，为了满足四方士客及两京人的欣赏要求，势必既“错用乡语”，而又能兼用官语，方能“令人可通”。

第二：戏曲剧目上的变通：弋阳腔原以《目连传》等连台大本戏为主，兼演一些传奇戏。四平腔则主要演出弋阳腔的传奇戏，如《珍珠记》、《卖水记》等，后来又吸收其它声腔的传奇戏（主要是生、旦戏）如《槐荫记》、《葵花记》等，甚至到清初，已把《北西厢》移植过来，按原本演出。这些传奇戏较之弋阳腔以历史故事题材为主的连台大本

戏，更适应城市观众的欣赏习惯，更适应在商人集会的场所演出。

第三：戏曲音乐上的变通：这是与前二者相适应的，并最能体现四平腔在声腔上的独特个性，甚至涉及到四平腔的命名。我们认为：弋阳腔稍变而为四平，在音乐上主要是改革了帮腔。（当然也可能吸收了徽州一带民间音乐的营养，但它只是一种吸收、揉化，且不可能施之于声腔的整体）。弋阳腔的帮腔兼用长韵、中韵、短韵三种，且几乎每句必帮。而四平腔则不必每句都帮，且帮腔多帮半句或句尾的几个字，以短韵帮腔（每个帮腔句基本上是四板左右）为主。对照现存高腔剧种，浙江婺剧四平高腔、福建屏南四平戏都是以短韵帮腔为主。弋阳腔的帮腔是有奏腔锣鼓的。帮腔句的减少、缩短，即必然导致锣鼓伴奏的减少。这就使得弋阳腔减少，减弱了“金鼓喧闻，一唱数和”的气氛，而变得较为平和。据此，李声振《百戏竹枝词》所说四平腔“亦弋阳之类，但调稍平”中的“平”字，可以理解为“平和”。“调喧”变为“调少平”，在城市中更能“令人可通”，这便是四平腔在音乐上“稍变弋阳”的实际内容和客观效果。

基于以上分析，对于四平腔的基本特征，我们可以有以下认识：四平腔本名徽州腔，是弋阳腔流入徽州城经过稍变而产生的新的高腔戏曲。在戏曲语言方面，它承袭弋阳腔传统，并能入乡随俗，甚至兼用官话；在演出剧目方面，它承袭了弋阳腔的传奇戏，并且大量增演了南戏、杂剧的生旦戏；在音乐风格上，仍保留了锣鼓伴奏，一唱众和的高腔路子。但是它减少了帮腔的次数，并以短韵帮腔句为主，因而减少了奏腔锣鼓，曲调较为平和。因其帮腔系以每句四板左右的短韵帮腔句为主，故名为四平腔。

关于四平腔，目前争论较多的，是它的音乐特点。比较多的人则持另一观点，如周贻白先生早年曾声称：“明代的四平腔——昆曲之殊派⑦。这不仅是说四平腔受了昆曲的影响，而且是把四平腔置于昆曲系统。后来，周先生又说：“四平腔与弋阳腔的分别，在当时是弋阳腔有帮腔，无丝竹乐器的随腔托调；四平腔则为无帮腔，有丝竹乐器的伴奏⑧。”继周先生之后，又有大量文章持此观点，均认为四平腔在明代（万历中期，万历年间或谓明末）因受昆曲影响，废除人声帮腔，加入笛子伴奏。究竟是不是这个情况，需要认真辨析。

首先，从文字记载方面来看，在明清两代的戏曲史料中，还找不到四平腔废除帮腔加笛伴奏的记载。笔者在前面所引征的各则史料表明，自明中叶直到清乾隆间李声振所记之“四平腔”，都是徒歌、帮腔、锣鼓伴奏的“弋阳之类”的高腔戏曲。其中，清康熙初李渔《闲情偶寄》的那则记载最为详实。但是，有些人对这则记载另有一番解释，似乎从中找出了四平腔废除帮腔，加笛伴奏的历史依据。李渔这段记载的原文是：“弋阳、四平等腔，字多音少，泄而尽。又有一人启口，数人接腔者，名为一人，实出众口，故演《北西厢》甚易”。周贻白先生《湘剧漫谈》一文提出：“其以弋阳与四平连举，可见两腔已成并行，其‘一人启口，数人接腔者’，当然是指有帮和的弋阳腔，其‘字多音少，一泄而尽’者，应即指四平腔了”。周先生还据此得出结论：“四平腔传至清代初年，事实上已自成一系，其主要关键，即为弋阳腔有众人帮和尾腔，而四平腔则无此”。周先生对原记载的这番解释和引申，有点牵强附会。李氏所谓的“字多音少，一泄而尽”，是指节奏较快或兼有滚唱，而“一人启

口，数人接腔”，是指有帮腔。这两是正是“弋阳、四平等腔”，乃至后世高腔戏曲的共同特点，焉能分属于弋阳、四平两腔？如果我们联系到这则记载的上下文来看，问题更可迎刃而解。李渔从昆、弋两腔的比较入手，阐明弋阳、四平等腔能演全本《北西厢》，而“吴音（昆曲）不能奏”的道理。弋阳、四平等腔具有节奏较快兼有滚唱、帮腔的特点，故演《北西厢》甚易。而这些正是昆曲所不及的，“昆调悠长，一字可抵数字，每唱一曲，又必一人始之，一人终之，无可助臂者。……此北本（西厢）虽佳，吴音不能奏也”。毫无疑问，昆曲的这些特点（实即“缺陷”），与前引“弋阳、四平等腔，字多音少，一泄而尽，又有一人启口，数人接腔者”这些话是相对比而言的，甚至连句式也是排比式的。且“又必”、“又有”两词在文句中皆表示递进关系，不能把“又必”、“又有”两词所连接的前后文分割开来。所以，从李渔这则记载的本身是无法引申出四平腔废除人声帮腔，加入笛子伴奏的结论来的。如果当时的四平腔已废除帮腔，加笛子伴奏，更接近昆腔，李渔也不会“生平最恶”四平等腔了。再则，李渔在原文中也说得清清楚楚：（北西厢）“但可被之管弦，不便奏诸场上”，这就是说，在当时《北西厢》呈可“被之管弦”，但那只是清唱，不能在舞台上搬演。而四平腔演全本《北西厢》，李渔是亲眼目睹的。由此亦可知，当时四平腔是没有“被之管弦”的，否则就不能在舞台上搬演全本《北西厢》。

以上我们不但絮烦地研究了李渔的这则记载，主要因为它是明末清初四平腔盛行之时的一个最为详实的记载，此时的四平腔仍然保持弋阳腔音乐的基本特征，值得大家正视和重视。研究四平腔，如果无视于（或者误解）这位清初著名

戏曲家的记载，恐怕在判断上就要产生失误了。

其次，从历史上四平腔的流行地区及现存有关剧种来看，更可证明：废除人声帮腔，加入笛子伴奏，只是清中叶以来四平腔在个别地区发生的变化，而不能视之为四平腔产生和盛行时的音乐特征。

在福建，清乾隆年间即有“做九角，唱四平”的记载⑨。

“做九角”即“九角头”，弋阳腔戏班的行当制度，为四平腔所承袭。现存的屏南四平戏在剧目、行当和帮腔等方面，都保留了四平腔的特征，同时又吸收了青阳腔的剧目和音乐。它一直是徒歌、帮腔、锣鼓伴奏。直到1923年左右，兼演几出昆腔戏，也仅仅是在唱昆腔时用笛子伴奏，其余则不用。

在江西泰和县，明崇祯年即有四平腔流行的记载，但这位文人对它的评价是“殊可厌恶”⑩。与李渔所记之“生平最恶”一语，可谓南呼北应。清康熙间，在江西南城县亦有四平腔流行，樵谷老叟有诗云：“鼓棹高唱四平腔”⑪，这种四平腔“鼓棹高唱”与“其节以鼓，其调喧”的弋阳腔，在音乐特点上恐怕没有太大的区别。

在浙江，也找不到那件既废除人声帮腔又加入笛子伴奏的四平腔。婺剧中的西安高腔（有人认为是四平腔）、西吴高腔及调腔戏之四平腔，均带有人声帮腔；虽然加入笛子伴奏，但西吴高腔，调腔四平均用乱弹笛，与昆笛不同，且有短小过门，看来不是受昆曲影响，而是受乱弹影响。再看瑞安高腔（温州高腔）有八平与四平之分，其八平高腔用笛伴奏，而四平高腔则不用笛伴奏。据谭伟同志考证，浙江高腔加笛伴奏，是在清康、乾间高昆乱“三合班”形成之后才逐渐出现的“一种发展与进步”。（见《浙江高腔初考》）。

这是符合实际情况的。

在安徽,有人认为:“现在保留在徽州一带徽班里,艺人们称为‘高腔的《借靴》、《审乌盆》等剧目,用徽州语音演唱,其唱腔不同于青阳腔,但曲调中除含有若干昆曲的因素外,其主体部分却又和青阳腔十分相近,滚调也很多,用笛(或唢呐)伴奏,没有人声帮腔,这就是四平腔。”(见陆小秋、王锦琦《徽剧声腔的三个发展阶段》一文)。按,《审乌盆》一剧,原系弋阳腔传奇戏,在徽州一带用四平腔来演唱是极有可能的。但是,现存的徽剧《审乌盆》所唱的这一种高腔,是否能和明代四平腔等量齐观,它所具有的音乐特点,是否保留了明代四平腔的原始面貌,这些都是需要认真鉴别的。自明嘉靖年至今,已有四百年,四平腔焉能不产生变化?从前述文献资料和闽浙赣三省流行的四平腔来看,都是不加笛子伴奏,且有人声帮腔。即便是清初以后,浙江一些高腔剧种虽已加笛伴奏,但又同时保留人声帮腔,这些都足以说明,明末清初的四平腔仍是高腔戏曲,而徽剧《审乌盆》所唱的这一种高腔,充其量也只是清代中叶以来经过变化,发展的四平腔,决不能把它的现状与明代四平腔的原始面貌混为一谈。顺便还须提及的是,徽剧这一路高腔戏《借靴》一出中“我的靴”这个滚唱段谱例,被人称为是代表性较强的四平腔唱段,并含有若干昆曲因素,以此证明四平腔是受昆腔影响而产生的。这种观点也是值得商榷的。因为这个滚唱段的曲调特性,在弋阳腔中早已具备,用不着到昆曲中去吸收,也用不着受到昆腔影响之后才产生<sup>⑫</sup>。

总之,四平腔的基本特征及其后来的变化,是声腔史上较为复杂的问题。在研究过程中,我们既不能刻舟求剑,无视于四平腔在后来的变化发展,也不能本末倒置,把四平腔

在后来的变化当成四平腔的原始面貌。

### 三、四平腔与吹腔

吹腔因以笛子伴奏而得名，这是我国戏曲声腔由曲牌体过渡到板腔体的过程中产生的新腔。从音乐曲调上看，吹腔与平板二黄有较多的相似之处，且平板二黄旧有四平调之名，容易使人联想起明代的四平腔。所以在以往的研究中，人们往往是从探寻二黄腔的起源这一角度出发，由四平调追索到吹腔，再四平腔。而又有不少人认为由四平腔→吹腔→二黄这一系列的演变过程都是在安徽实现的。这个问题牵涉面较广，笔者仅想就四平腔与吹腔的关系问题发表一点意见。

#### （一）关于昆弋腔

在探讨四平腔与吹腔的关系问题之前，有必要谈一谈昆弋腔。有些文章认为，昆弋腔是四平腔演变为吹腔的枢纽。即是由加笛伴奏的四平腔，进一步受昆腔影响之后产生了昆弋腔，经过变化再产生了吹腔。如陆小秋、王锦琦二同志的有关文章认为：明万历中期四平腔产生之时即已加笛伴奏，废除帮腔，“昆弋腔则为四平腔和昆腔进一步融合后的产物”；“这种昆弋腔在明末形成”，清初以来受西北乱弹剧目唱词格式的影响又衍变出吹腔<sup>⑬</sup>。另外，有人亦赞同四平腔→昆弋腔→吹腔的演变轨迹，但认为清初的四平腔还保持了徒歌，帮腔的特点，至清中叶，四平腔进一步受到昆山腔的影响，采用笛子伴奏，之后，产生了昆弋腔，几经变化，衍变出吹腔，“它们成了清中叶以来新兴戏曲声腔的组成部分”<sup>⑭</sup>。显而易见，上述两种观点主要是在断代问题上有分歧。前者认为加笛伴奏的四平腔形成于万历中期，昆弋腔形

成于明末，吹腔形成于清初；而后者则认为这都是清中叶以来渐次产生的变化。我认为，后者所说四平腔在清中叶才加笛伴奏的说法较为可信（前文已有阐述），而吹腔则未必系由清中叶昆弋腔衍变而成，吹腔、昆弋腔也未必源自四平腔。

## （二）关于昆弋腔、吹腔、梆子腔。

昆弋腔见诸记载，始于清乾隆三十四年《缀白裘》六集合刊本之“凡例”：“梆子秧腔，即昆弋腔，与梆子乱弹腔俗皆称梆子腔。是编中，凡梆子秧腔则简称梆子腔，梆子乱弹腔则简称乱弹腔”。可见，昆弋腔得名之初，即和梆子腔结下了不解之缘。而该集所收梆子腔剧本中也有标为吹腔的曲调名，可见吹腔也是一种梆子腔。据李调元的看法，《缀白裘》第十一集所辑之“吹腔”，“与秦腔相等”，“但不用梆而和以笛为异耳，此调蜀中甚行”。而且秦腔“俗呼梆子腔”。可见，秦腔与吹腔共出一源，或者说是共存于梆子腔中，如若不然，李氏怎么会说“与秦腔相等”呢？李氏还说“秦腔，始于陕西”（均见李调元《雨村剧话》），则吹腔亦可能出自陕西。同时，我们还应注意到《缀白裘》所辑录之剧本，是当时在江南苏州、扬州一带流行的戏曲声腔，而李调元还指明，该书第十一集所辑之秦腔（梆子腔）和吹腔均在四川盛行。这是十分可靠的。清雍正间陆箕永《竹枝词》所记载的四川绵竹县（在李调元家乡附近）的“山村社戏”，是“铁拔檀槽柘作梆”、“有时低去说吹腔”的“一派秦声”<sup>⑮</sup>。这种秦腔、吹腔既唱“秦声”，当是来自陕西；它在清雍正间已成为四川“山村社戏”，其传入四川至少亦在清初，那么它在陕西产生的时间至迟应该是明末。

清代中叶在四川，江南等地流行的这种兼唱秦腔、吹腔



的梆子腔，早在清康熙年间就已在北京扎下根来。清康熙四十八年魏荔彤《京路杂兴三十律》诗载：“学得秦声新倚笛（原注：近日京中名班皆能唱梆子腔），状如越女竞投挑”。据此，这种倚笛而歌的新秦腔，又叫梆子腔，当是吹腔无疑。这种兼唱吹腔的秦腔，在清初时已盛行于北京，其在陕西产生至迟也在明末，这也可以印证本文上一段的推论。

在四平腔的老家——安徽所流行的吹腔，也是来自北方。严长明《秦云擷英小谱、小惠条》就说得非常明白：

“弦索流于北部，安徽人歌之为枞阳腔（原注：今名石牌腔，俗名吹腔）；湖广人歌之为襄阳腔（原注：今谓之湖广腔）；陕西人歌之为秦腔”。此记载成文于清乾四十四年，与李调元的记载年代差不多，比《缀白裘》六集合刊本仅晚十年，可作为同一时期的记载来看待。当时在安徽称之为石牌腔、吹腔，在《缀白裘》六集辑有吹腔，在四川早就称为吹腔，且无一不是同“北部”（即北方戏曲）密切相关；或谓其属于“北部”，或统称为梆子腔，或谓之“与秦腔相等”，在江西赣剧中甚至迳呼其为“秦腔”。

凡此种种，均可证明：吹腔来自北方陕西的“秦声”，至少在清康熙间，它已盛行北方（包括北京）、四川、安徽、江苏等地。而此时，南方的四平腔仍是徒歌、帮腔、锣鼓伴奏，可见，吹腔的产生实与南方的四平腔无关。

关于吹腔的起源问题，据流沙等同志考证，它是在陕甘一带的陇东地区产生的，又名“陇东调”，明代万历年间即在甘肃南部一带地区演变为兼唱“吹腔”和“二犯”的“西秦腔”，不仅盛行于北方，并流传到江南<sup>①</sup>。此一说，亦可证明：吹腔的产生与南方四平腔无关。

总之，四平腔的产生及流变过程，是高腔戏曲中较复杂的问题。明万历间，它和青阳腔有机地结合成为“时尚天下”的“徽池雅调”，对后世戏曲有较大影响。研究四平腔，还要从这一角度多作探讨，因为它总归是高腔戏曲，其“流变”亦当从有关高腔戏曲中去探寻。

注解：

①、②见《中国戏曲史发展纲要》。

③见《中国戏剧史讲座》。

④见《论“徽调雅调”和“石台太平梨园”》一文。

⑤见《徽剧声腔发展的三个阶段》一文。

⑥该书作者李声振，河北清苑人，生平无考。

该书被辑入《清代北京竹枝词》，据编辑者何工同志考证为清康熙间作品。近据孟繁树同志《论（缀白裘）中梆子腔》一文声称，该书为清乾隆丙子——丙戌（二十一——三十一年）间作品，当有根据。按，据该书内容来看，与李调元《弄谱百咏》与有关记载庶几相近。又据该书弋阳腔条云：“都门查楼尤为盛”。查楼，原为明正室查氏所建私人戏台，据《亚谷丛书》载，此为康熙末年之酒园、戏馆，至乾改建为广和楼，查楼唱弋阳腔当是康熙末至乾隆中期。此两点亦可佐证，《百戏竹枝词》作于乾隆中期的丙子——丙戌年，而非康熙之丙子——丙戌年。

⑦见《中国戏剧史长篇》。

⑧见《中国戏剧史讲座》。

⑨见清蔡夷《官音汇解释义》。

⑩见肖士玮《春浮园集》。

⑪见《南城县志》。

⑫其滚唱段乐句与江西弋阳腔《目连戏、孝妇求济》之“味

淡歌”等基本相同。而其结束句  $\underline{3\ 5}\ |\underline{3\ 5}\ |\underline{6\ 5}\ |\underline{3\ 5}\ |$

$\underline{6\ 1\ 5\ 6}\ |$ ，据陆、王二同志认为系加入昆曲曲调而形成，

其实乃是弋阳腔中常用的。 $\underline{3\ 5}\ |\underline{3\ 5}\ |6\ |$  这一乐汇发展而

来，在江西弋阳腔《目连戏、曹氏剪发》〔四朝元〕及《卖水记》李彦贵所唱之《销金帐》之滚唱段之末句皆为

$5\ |\underline{5\ 3}\ |\underline{3\ 5}\ |\underline{6\ 1\ 5}\ |6\ |$ ，与《借靴》之滚唱段末句

相同。看来，《借靴》这个滚唱段所有乐句均出于弋阳腔，而不必从昆腔中吸收。即使昆腔中出现与此段末句相同的乐句，也不足为奇。弋、昆两腔皆源自南戏，二者有类似之处亦属必然。

⑬详见《论“徽池雅调”和“石台太平梨园”》、《“梆子”、“梆子腔”和“吹腔”》等文。

⑭详见《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》之“戏曲声腔剧种”条（马彦祥、余从二同志撰文）

⑮此诗原文为：“山村社戏赛神幢，铁拔擅槽柘作梆。一派秦声浑不断，有时低去说吹腔”。

⑯详见流沙同志《从山西勾腔谈起》（载《戏友》83年1月号）及《三考宜黄腔》等文。

## 四平腔两题

湖南省戏曲研究所 石生潮 贾 古

四平腔，是弋阳腔系中一支重要的戏曲声腔，是弋阳腔在徽州地区衍化出来的殊派。它兴起于明中叶，流传广远，我国大江南北，特别是东南诸省的许多地区，至今仍保存其遗响。探讨四平腔特征，对于进一步摸清各地四平腔腔腔流布的脉络，研究它的衍化规律，促使这个古老声腔剧种焕发青春，有着特别的意义。为此，下面就我们所接触到的一些情况，谈两点浅陋的看法，以求教于行家。

### （一）四平腔的基本声腔特征

“四平腔”之称呼，最早见于明万历年间顾起元（公元1565年——1628年）的《客座赘语》中云：“南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有宴会，小集多用散乐，……大会则用南戏，其始止二腔：一为弋阳，一为海盐。弋阳则错用乡语，四方士客喜闻之。海盐多官语，两京人用之。后则又有四平，乃稍变弋阳，而令人可通者。”在顾氏的这段记述中，给我们回答了两个问题：

一、四平腔到南都应是“万历以前”，而昆山腔到南京，则已是万历年间了。因此，我们可以断定四平腔的形成时限是在嘉、隆年间，它并不是受昆腔的影响才产生的。这一点，我们还可以从明末徐于室初辑清初钮少雅完成的《汇

纂元谱南曲九宫正始·自序》一文中得到佐证，该文在讲到明代魏良辅为什么创制昆山腔时说：“厌鄙海盐、四平等腔而自制新声”。也说明四平腔于嘉靖年间已经先于昆山腔而行于世了；二，特别重要的是说明了四平腔的产生乃是弋阳腔的“稍变”，“而令人可通”。“稍变”，即不是大变。“令人可通”，即可理解为“叫人一听就懂得、熟悉”的声腔。明末清初刘廷玑在《在园杂志》中谈到：“近今且变弋阳为四平腔、京腔、卫腔”。“且变”之意，亦即“稍变”的换一种语调而已。那末，既是“稍变”，到底“变”得怎么样呢？我们还是用当时人的话来回答这个问题吧。李渔在《笠翁一家言》中说道：“弋阳再变，实为四平，乐平、徽、青阳，当即其类”。下面，李渔又在他的《闲情偶寄》中说得更明白更具体了：“弋阳、四平等腔，字多腔少，一泄而尽。又有一人启口，数人接腔者，名为一人，实出众口。”他的这两段话，把四平腔的产生及其声腔演唱的基本特征，概括得十分明确，归纳起来就是：一，四平腔是由弋阳腔变化出来的，和顾起元、刘廷玑所说无异；二，虽然是“变”，但四平腔与乐平腔、徽州腔、青阳腔仍属同一类型的声腔，差别不大；三，四平腔和青阳腔、徽州等腔一样，都是有滚唱的声腔结构形式；四，四平腔和徽、池诸腔一样，其演唱形式皆为“一人启口，数人接腔者”。李渔，浙江兰溪人，明万历三十九年（公元1615年）生，卒于清康熙十八年（公元1680），布衣秀士，长居杭州，曾在南京住过，也在北京留居过一个时期；是一位杰出的戏曲理论、剧作家，且精通音律。他的话，当可笃信。

四平腔这些基本特征，至今仍可见于各地四平腔剧种声腔之中，远如福建的庶民戏（四平戏）（注一），是毫无疑

议的。但是，就以上所概括的四平腔特征来说，仍然是属于弋阳诸腔所共有，实为弋阳腔系的共同特征，是共性，至于四平腔在音乐上所具有的特殊性，即个性，还是不明确不清楚的。是难能划清四平腔与弋阳诸腔之间的区别的。那末，四平腔音乐本身所具有的基本特征又是什么呢？必须进一步予以回答。

今年三月，我们在参加〔福建省四平腔学术讨论会〕期间，有幸看到了从交通极不方便、古称“万山之县”的屏南县熙岭公社龙潭大队来的古老剧种——龙潭大队四平戏业余剧团——演出的古本《刘知远白兔记》、《刘沉香破洞》和《崔君瑞江天暮雪》，引起了我们极大的关注。通过反复地揣摩分析，使我们对四平腔的发展规律，有了一些新的看法。

我们认为，四平腔的形成，乃是弋阳腔传入到徽州、池州地区落户以后，逐渐形成徽、池两腔，在这个形成过程之中，各剧种流派间并存争胜，弋阳腔的一支，吸取了徽、池二腔的优点和某些腔调，又吸取一些新的地方音调而“稍变”原腔，使唱腔更好通俗流畅，新鲜可听、衔接自如，从而提高了艺术表现力，使之一跃而成为弋阳腔系中的一支劲旅（注二），广为流布，自然也逐渐于明季流入了边远的福建这个“东南山国”。这种四平腔，其声腔结构除了仍保持弋阳腔的基本形式之外，也已经表现为发展了的变体形式，而具备了自身的特殊性质（即个性），它的基本特征主要表现为：一，仍保持弋阳腔固有的声腔体制，即：“锣鼓干唱，不托管弦”，“一人启口，众人帮腔”的演唱与伴奏形式，以及“锣鼓击节，其调喧”的音乐风格；二，发展了弋阳腔的滚唱形式，“字多腔少，一泄而尽”已成为四平腔的突出特

点；三，结合了新的音乐成份，即吸收了徽、池二调的优点，演唱大量的青阳腔传奇剧本；四，除了“一人启口，数人接腔”的形式外，又增加了全句和唱与整段和唱的形式。以上各条，都是弋阳“稍变”的表现形式，其主体并未有变。龙潭四平戏业余剧团演出所表现的声腔形式，和上述各条，是基本相符合的。因此，尽管各地区的四平腔由于天时的关系，又有“错用乡语，只沿土俗”的变化而千差万别，但和四平腔这一最基本的声腔发展规律比较起来，恐怕还是可以找出其共同的基本特征的。

## (二) 四平腔与渭腔关系质疑

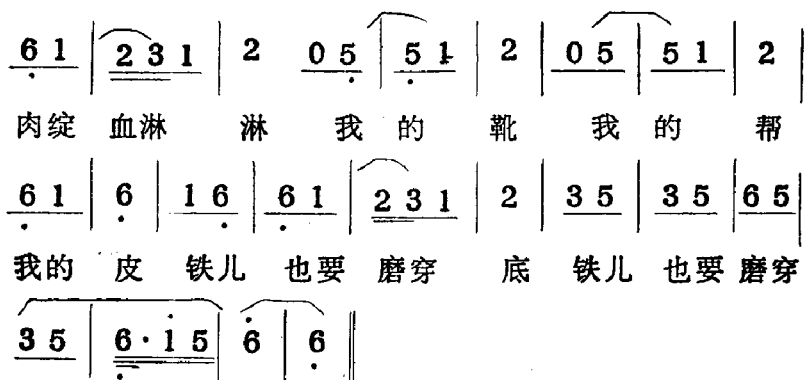
剧种声腔音乐语言中最本质的东西，应该是音乐构成中的音乐成份。

组成四平腔的音乐成份是什么？根据弋阳腔“稍变”这一辩证关系来看，可以断定，四平腔的基本声腔形态仍然是弋阳腔的，这是基础。然而，最重要的是在“变”字上，即“四平腔”在音乐成份上有什么“变”？徽剧四平腔在伴奏体制上已完全改变，取消人声帮腔，以笛托腔，很可能是后期受昆腔的影响。在音乐成份上似也有较大变化。下面，我们仅就从它的发祥地徽州流传下来的四平腔进行一些分析。

### 徽剧《借靴》四平腔唱段曲谱（注三）

笛子（小工调）

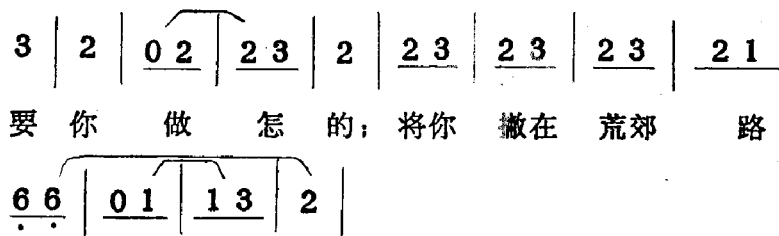
0 5	5 1	2	0 5	5 1	2	6 1	$\frac{7}{L} 6$	6 1
我	的	靴	我	的	靴	我	为	你
								拔



底

这是徽剧四平腔“代表性较强”（注四）的一段曲调。曲调结构属于垛句（滚唱）式的单句头乐段，前部分皆为滚唱（流水）句，大都落在商音上；后部分则由一个相应的拖腔句式结束，落在羽音上。滚唱句和拖腔句都仍属弋阳腔系的主体结构。但它在此基础上“稍变”即音乐成份有变，伴奏有变，显然不同于弋阳腔系，而成为四平腔最本质的声腔特征。这种声腔特征，表现在被认为是四平腔的浙江西安高腔中同样存在着。

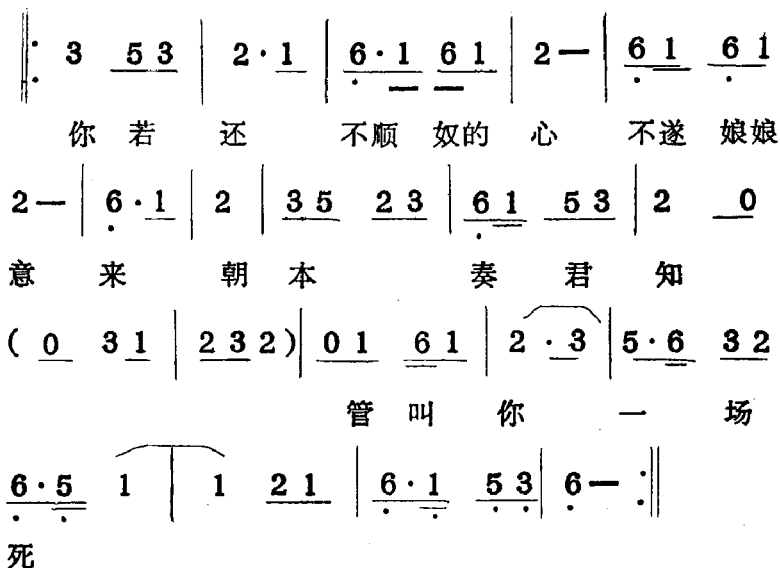
例如：《槐荫分别》的唱腔



里啊

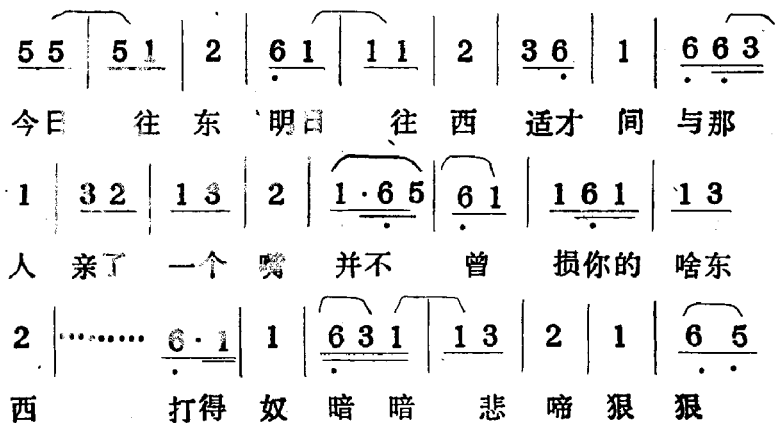
具有这种声腔特征的，还在浙江绍兴乱弹“扬路”唱腔的剧目《贵妃醉酒》的尾段唱腔中也存在着。例如，

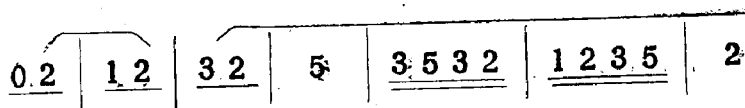




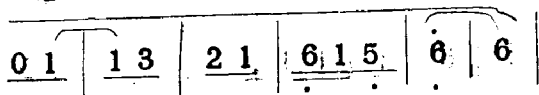
具有这种特征的声腔，在湖南亦存在于一些皮黄腔与丝弦唱腔中，但它们都不叫做四平腔，而是通称为“渭腔”、也少有称为“卫腔”的（注五）。

例如：常德戏《打花鼓》唱腔

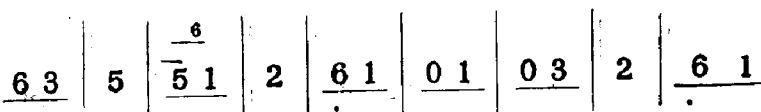




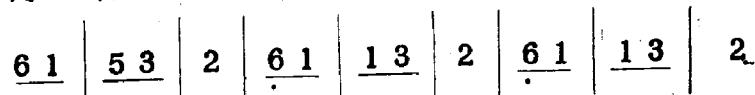
悲 切



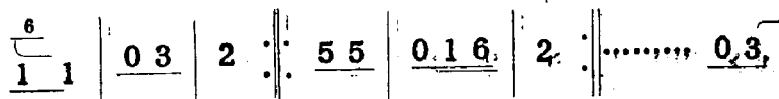
湖南丝弦《双下山》中的唱腔：



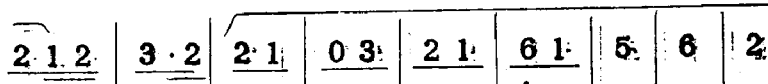
问一声少师父你从哪里来我从



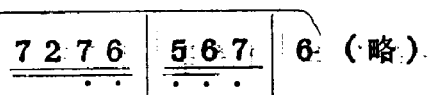
碧桃庵里来碧桃也是桃仙桃也是桃



逃之天天之子于归 结



成亲喽



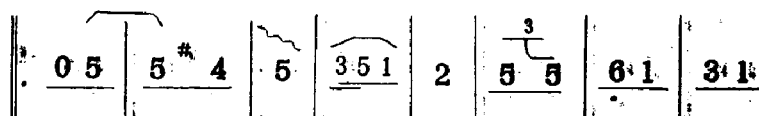
此外,在湖北汉剧的一些剧中也有这类唱腔,也称为“渭腔”,不一一举例。从以上谱例中,使我们看到了它们的共同性,它们都是同一类型的曲调。但是,同样的曲调,却是两种名称,引起了我们对四平腔音乐构成成份的怀疑。

渭腔究竟是什么？它又源自哪里呢？目前尚不见史料以徵稽考，不过“渭”者是否指的西北之渭水流域，也许不无可能。因为渭河南北所属，史有“秦中各州郡皆能声”之风，音乐是很昌盛的。陕西同志亦曾有“渭腔”之谈。最主要的是，我们从音乐上分析，可从渭腔中找到一些蛛丝马迹。例如湖南省洞庭湖区流传的传统常德丝弦唱腔中的渭腔，就可以捕捉到一些西北音调的特色。

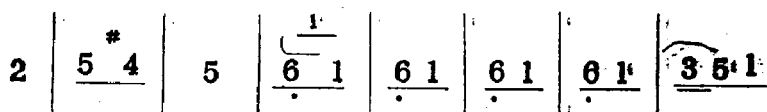
曲例：

## 渭 腔

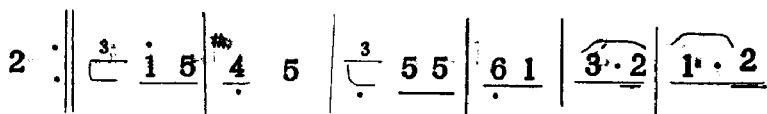
(《双下山》)：



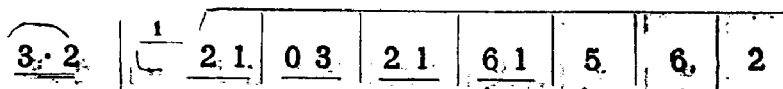
(和尚)我 有 心 问 姣 娘， 话 到 嘴 边 不 晓



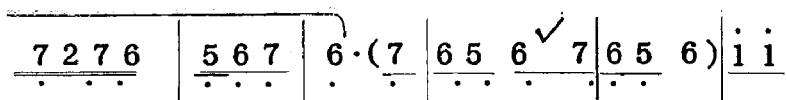
得， 但 不 知， 何 年 何 月 何 日 何 时 得 成



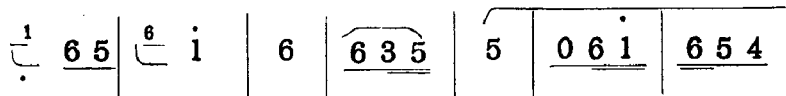
双？(尼)那 时 候 尼 姑 才 把 宽 心



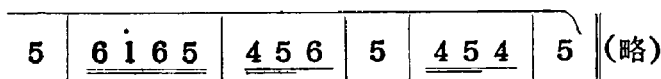
族 唉.....



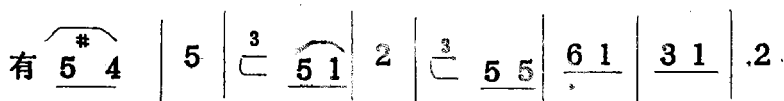
(帮)尼姑



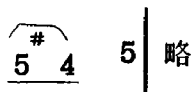
才把 宽 心 放 喽！



这是一段以滚唱（流水）句式为主的唱腔。唱词为通俗易懂的长短句和五七言句混合状态，滚唱句子多落在商音上。曲调显然具有一些西北风味的痕迹。它的主腔句中，有变宫、清角两个偏音，而且特别突出，在南方曲调中是很罕见的。垛句（滚唱）音调跳动起伏大，主腔旋律激越高亢。也是南方曲调少有的。但是，由于长期的变迁衍化，它毕竟已是南方化，湖南化的曲调了，例如它的滚唱部分除了在《双下山》中还保留



我有 心 问姣 娘， 话到 嘴边 不敢 讲，



但不 知……………

一些偏音之外，大都基本五声音阶化了。由此看来，渭腔与西北音乐有可能存在着特殊的渊源关系。那末，

徽州一带的四平腔与渭腔之间究竟是一种什么关系呢？是渭腔吸取四平腔的音调，还是四平腔结合了渭腔的曲调呢？是值得考究的。我们设想，渭腔也许原是西北古老的一种民间曲调，早在明季已传播在江南地区成为时调，由于它的朴实、流畅可听，特别是滚唱调，更易为群众所好，便被各种艺术形式如说唱、丝弦乃至戏曲所吸收而各成系统。因此，我们对于徽剧四平腔曲调的现状，也就有了一个基本看法，即：在那杂腔俱陈，并存争胜的戏曲勃兴时期，各种艺术都是互相影响、互相吸收的，为了争取大江南北的观众，一方面吸取昆腔的养份；一方面则博采渭腔音乐的优点，加以取舍，运用于滚唱、流水板之中，使艺术表现力得到提高，受到了各地观众的欢迎。于是，一种既不同于昆腔，又有异于弋阳腔的新型的声腔剧种，便脱颀而生，并具有很大的艺术生命力而流传至今。

设想和看法，当然还不能代替结论，还必须进行深入的调查研究工作。上述看法，资料缺乏，难免有盲人摸象之误，冒昧提出，供研究参考。

湖南省现有五种高腔近三十个专业剧团，虽据老艺人传说：长沙高腔为“四平腔”（长于抒情）；辰河高腔为“苦平腔”（长于悲剧）常德高腔为“草坪腔”（农村观众多）。经我们考查，从这些剧种的声腔、剧目、行当等方面看，都具有弋阳腔系的共同特征，但和徽班现存的四平腔仔细对照，从音乐特点，伴奏体制，都难以找到他们的共同特性。这样，我们初步认为，在湖南还没有四平腔的高腔剧存在。凡“长沙高腔为〔四平腔〕”的说法，可能不是古“四平腔”声腔剧种的涵义。为了进一步弄清四平腔这个古老声腔的特征，考查它对湖南腔的影响关系，乃是我们此次决心赴闽学

期取经验主要目的。

一九八四年四月二十二日于长沙

〔注释〕

〔1〕见刘湘如《四平腔的活化石 庶民戏》。

〔2〕张元长《梅花草堂曲谈》云：“然五十年来，伯龙死（梁死于公元1594年），沈白他徙，昆腔稍稍不振，乃有四平、弋阳诸部，先后擅场”。

〔3〕见陆小秋、王锦琦《徽剧声腔三个发展阶段》。

〔4〕同〔3〕

〔5〕清初刘廷玑《在园杂志》中首见有“卫腔”之称，未知为何所指。



## 试论有关四平腔的几个问题

安徽省徽剧团      陆小秋    王锦琦

### (一)、四平腔是一种什么样的声腔？它是怎样形成的？

四平腔的特点，根据前人的记载，可以大致归纳为：“稍变弋阳、而令人可通者”（顾起元《客座赘语》）“（弋阳、四平等腔）、字多音少、一泄而尽”（李渔《闲情偶寄》）“调少平”（李声振《百戏竹枝词》）等几个方面。前两个特点，都说明它系从弋阳（声腔系统的徽州腔）“稍变”而来，因此仍然保留了弋阳诸腔“字多音少、一泄而尽”的特点；而“调少平”这个特点，则为四平腔自己所独有，系“稍变”之后，与原来“不协管弦、不叶宫调、一唱众和、其节以鼓其调喧”的弋阳腔特点相对而言，而这个特点则当与徽州腔受昆曲影响后所起的变化有关。

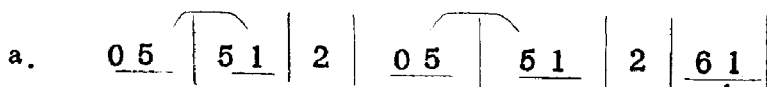
昆曲在明万历年间曾盛极一时。它流传到徽州的时间，据《亘史》等资料推测，约在明万历十年前后。王骥德《曲律》（成书于万历38年）载：“昆山之派，以太仓魏良辅为祖，今自苏州而太仓、松江，以及浙之杭、嘉、湖，声各小变，腔调略同，惟字泥土音，开闭不辨。……然其腔调，故是南曲正声（指昆曲）。”这种“声各小变、腔调略同……”

的昆曲各个流派，后来流行地区更广了，影响也更大了。江西都昌、湖口青阳腔（戏班）中的“横直曲牌”，湖南湘剧高腔（班）中的“低牌子”，徽剧中的“粗昆”以及杭、嘉、湖一带武班所唱的（指唱腔不指剧目），都是这种昆曲。（1）

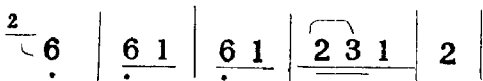
昆曲由士大夫的庭院流入民间，和各地的高腔合班或同台演出之后，产生了两种不同的结果。一种是“混合”：如一本大戏（多为弋阳系统的剧目）中的某出唱高腔、某出却唱昆曲；在一出高腔戏里，也往往间插选用一些昆曲曲牌，以求得音乐形象的更加丰富。另一种是“溶合”：即在唱腔音乐及其表现手段的各个方面，互相溶合、吸收。例如昆班选用了大量弋阳声腔系统的剧目之后，增加了武戏表演，加进大锣、大鼓伴奏，在演唱风格上也显得粗犷、强烈，与原来“流丽悠远”的苏昆形成鲜明的对比，因而产生了“横直曲牌”、“低牌子”、“粗昆”等新类型的昆曲；高腔班则吸收了昆曲的某些音调和节奏形式，徽州一带的高腔还学习昆曲用笛伴奏，因而受到一定宫调的约束，使得唱腔的进行与衔接都比较平稳，有的（如徽剧高腔剧目《审乌盆》）甚至去掉人声帮腔和帮腔时的靠腔锣鼓，更削弱了“一唱众和、其节以鼓其调喧”的高腔特点。这样做的结果，便使得徽州腔衍变成“其调少平”的“四平腔”。现在安徽省徽剧团演出的《借靴》《审乌盆》等剧目的唱腔、浙江金华、巨州一带的西吴高腔和西安高腔，都被认为是四平腔，都用笛子伴奏；在浙江的新昌调腔里，加笛子和板胡伴奏的部分也称为“四平”。这几种腔调，虽因流行地区不同而存在着较大的差异，但经仔细研究，仍不难找出它们的共同特点。例如：

（1）、徽剧《借靴》《审乌盆》中的几个唱段：

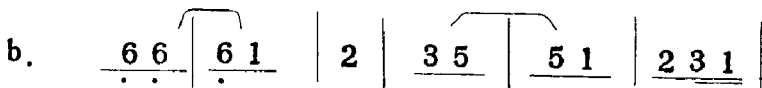




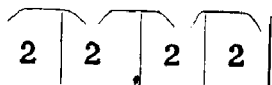
我 的 靴， 我 的 靴， 我为



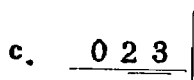
你， 皮开 肉绽 血淋 淋。



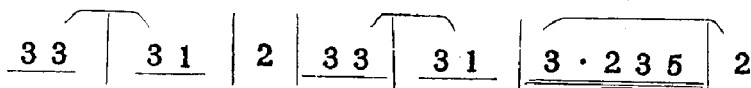
杀鸡 做 饭， 打酒 烹 茶， 请兄



弟。

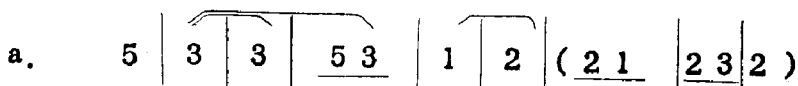


我把

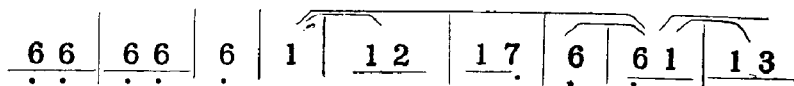


树枝 摇 摆， 树枝 摇 摆。

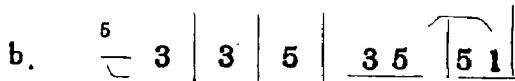
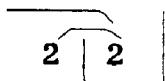
(2)、西安高腔《三孝子》《合珠记》中的几个唱段：



我 母 亲，



她今做事 太 不 良。



你 那 里 等 在 家

2 | 3 5 | 5 1 | 2 | 1 1 | 1 3 | 2 |

中，思念 儿 郎，儿在 京 都

7 2 | 2 5 | 6 | ( 7 2 | 2 5 | 6 | 是

思念 爹 娘。

3 5 | 5 1 | 2 的向上属调移位)

c. 3 5 | 1 3 | 2 | 3 2 | 1 2 3 | 2 | 3 1 | 1 3 |

满门 都睡 熟， 悄地 下绣 楼。轻移 前

2 | 3 3 2 | 3 1 | 1 3 | 2 |

走， 伯姆 可曾 睡 否？

(3)、西吴高腔《青梅会》《白鸚哥》《七绣针》中的几个唱段：

a. | 3 5 | 5 1 | 2 | 3 5 | 5 1 | 2 | 6 3 |

千载 名 深，万载 表 名。你死

5 | 5 3 | 3 | 5 1 | 2 | 1 6 1 | 6 5 |

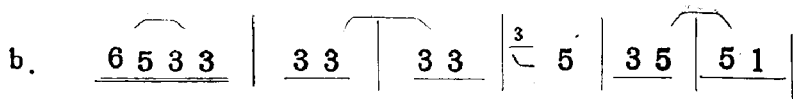
后，臭名 儿， 海样 深， 信 而 不信，

1 6 1 | 6 5 | 3 5 | 5 6 | 5 3 2 | 1 6 1 | 2 |

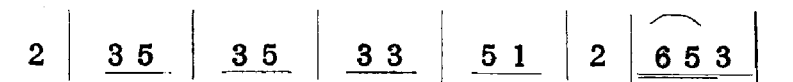
信而

不

信？



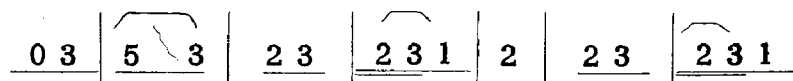
有 日里 娘娘 回 转, 太子 登



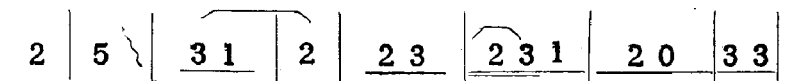
基, 那时 拿住 梅鸾 奸妾 臣, 将你



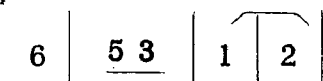
挖了 眼, 剥 了 皮。 日夜 千般



拷 打, 苦楚(呢)难 熬, 叫我 如何

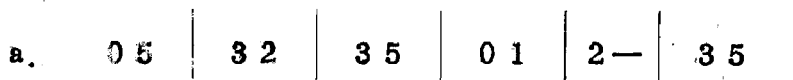


好? 嗟 呀! 提起 泪如 麻, 提起



泪 如 麻。

(4)、新昌调腔《出塞》《唐二别妻》(四平)中的几个唱段:



又 只见 飘渺 云 飞, 汉水



连 天,

汉 朝中 烈

5 2 | 0 5 | 3 2 | 1 3 | 2 — | 0 6 |  
士 大 贤, 李

1 1 | 6 1 | 3 1 | 2 — |  
陵碑 相近 在目 前。

c. 6 1̣ | 6 1̣ | 6 3 5 | 5 3 | 2 — | 3 5  
嘱咐 言语 有万 千, 上记

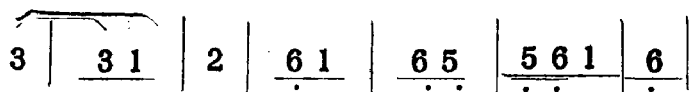
3 5 | 3 2 1 | 2 — |  
金姐 和姜 姐,

在上列这些唱腔选段中, 都明显地存在着

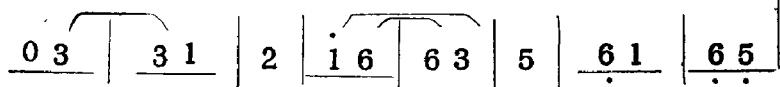
0 5 | 5 1 | 2 | 6 6 | 6 1 | 2 | 3 5 | 0 1 2 |  
3 3 | 3 1 | 2 | 2 3 1 | 2 | 0 1 | 1 3 |  
2 | 3 3 | 3 1 | 3 2 3 5 | 2 | 1 1 | 6 1 |  
2 3 1 | 2 | 3 5 | 3 5 | 3 2 1 | 2 | 等特性音调 (包括节奏

型), 而这些特性音调和节奏型, 又大量存在于徽剧昆弋腔《昭君出塞》的唱腔里。例如《昭君出塞》〔竹枝词〕

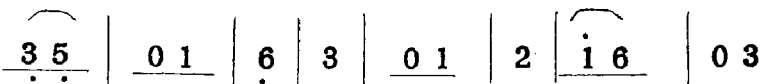
3 | 3 1 | 2 | 6 1 | 6 5 5 | 3 5 | 5 1 | 6  
伤 惨, 放声 哭出了 雁 门 关。



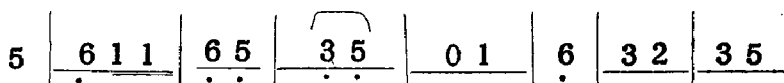
心 酸， 心在 南朝 身在北 番。



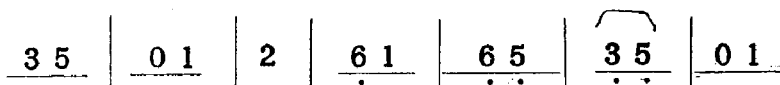
昭 君 怨， 去 和 番， 怀抱 琵琶



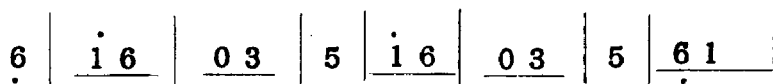
马 上 弹。 刘 王 送， 珠 泪



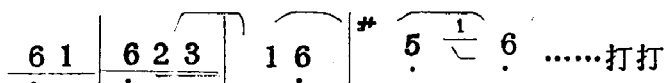
潜， 踢绽了 凤头 鞋 半 边。 咬牙 切齿



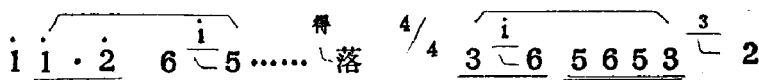
恨毛 延 寿， 肩背 仪容 往 北



番。 盼望 长 安， 遥望 长 安， 要见



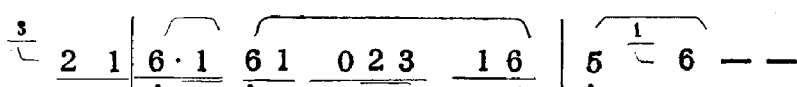
刘王 难 上 难!



要见

刘

王



只是 难上

难!

艺人们称徽剧昆弋腔为“昆（昆曲）平（四平腔）调”或“四（四平腔）昆（昆曲）腔”，因为它是四平腔进一步吸收、溶合昆曲以后的产物。那么我们从昆弋腔中找到上述几种高腔的许多特性音调及节奏型，不正好证明上述那几种高腔确是四平腔吗？

有些同志根据李渔《闲情偶寄》中“弋阳、四平等腔，字多音少、一泄而尽，又有一人启口、数人接腔者，名为一人、实出众口”这段记载，断言“四平腔都有帮腔，没有帮腔就不是四平”。我们认为文中的“弋阳、四平等腔”，系泛指未变及稍变之后的弋阳诸腔，它们之间，存在着“字多音少，一泄而尽”的共同特点。而“又有……者”的提法，则说明“一人启口，数人接腔”这种演唱形式，并不是弋阳、四平等腔中仅有的形式，只是“又有”罢了。

## （二）、四平腔形成的年代。

根据现有资料推断，四平腔约形成于明万历二十年（公元1592）前后，当时昆曲已在徽州一带流传了约十年之久。因为“四平腔”的名称最早见于万历21年～24年间成书的胡文焕辑《群音类选·诸腔卷》中的“如弋阳、青阳、太平、四平等腔是也”。张元长《梅花草堂笔谈》中“然五十年来，伯龙死，沈白他徙，昆腔稍稍不振，乃有四平、弋阳诸部，先后擅场。”这段记载也说明了弋阳、四平等腔是在万历22年（公元1594）梁伯龙去世以后，才“先后擅场”的。

以上两种史料，可帮助我们大致确定四平腔形成的年代约在明万历20年前后。有些同志根据顾起元《客座赘语》“南都万历以前，公侯缙绅及富家……大会则用南戏，其始止二腔，一为弋阳，一为海盐。……后则又有四平”这段记载，

认为在嘉、隆间（万历以前），南京就已流行四平腔了。我们认为文中的“后”字，系与前面的“万历以前”相对而言，故应指“万历以后”。

另外，还注意到如下一些情况：汤显祖在《宜黄县戏神清源师庙记》（约成书于1592年前后）中说：“至嘉靖而弋阳之调绝，变以乐平，为徽、青阳。”王骥德《曲律》（有1610年的自序）载：“数十年来，又有弋阳、义乌、青阳、徽州、乐平诸腔之出。”他二人的论述里都提到了徽州腔而没有提到四平腔；稍后，在顾起元和沈宠绥的论述里，却都提到了四平腔而没提到徽州腔。而除这两腔以外，《群音类选》《曲律》《度曲须知》三书中所列其余声腔，都基本上相同。应该相信：胡文焕、王骥德、顾起元、沈宠绥等人，在记述当时流行的戏曲声腔时，不至于会忽略掉其中的某一种主要声腔。那么，比较合理的解释是：徽州腔稍变之后，约在万历二十年前后，在群众中已有人称之为“四平腔”了。

“四平腔”的名称，此时虽已被《群音类选》所著录，但仍未为世人所公认，因而王骥德在《曲律》中仍称之为“徽州腔”，于此前后刊出的徽州腔与青阳腔（又称池州腔）合刊的剧本选集（如《大明春》等）也均按原名称之为“徽池雅调”。但随着昆山腔对徽州腔的影响日益加深，到了万历38年之后，四平腔已形成不同于徽州腔的另种风格，于是“四平腔”的名字，便终于取代了“徽州腔”而在剧坛上崭露头角，并进入了沈宠绥等名士的著作，而“徽州腔”从此便不再见于记载。

### （三）、四平腔名称的由来

研究戏曲声腔名称的由来，有时可以帮助我们搞清这种

戏曲声腔的来龙去脉或了解声腔的某些特点。如南戏四大声腔——海盐、余姚、弋阳、昆山的名称，就明确告知人们这种声腔的出处；目连腔、孟（姜女）调、侏腔、巫娘腔等名称，则告知人们这种声腔的演唱内容；弦索调、梆子、吹腔等，则标明了这种声腔伴奏时所用乐器的一些特点；平调、高腔、低牌子等，则有助于我们了解声腔本身的一些特点。但是不可否认：戏曲声腔的起名，也往往带有某种偶然性，例如“高甲戏”为“九角戏”或“戈甲戏”（方言）之谐音，“五音戏”为“五人戏”（方言）之谐音等等都是。我们如果一定要在地图上找“高甲”和“五音”这两个名字，那是找不到的，即使偶然找到了，也不过是两个与剧种毫不相关的地名罢了；如果望生义地对“高甲”和“五音”去作种种解释，就会产生差错。又如徽剧的吹腔在其它兄弟剧种里还有“安庆调”“安春调”“十排调”“松阳腔”“芦花调”“沉香调”“笛戏”“玉琪”“滂水”“滴水”“巴山反”“批子”……等二十多种不同称呼。其中的“安春调”“十排调”“松阳腔”当为“安庆调”“石牌调”“枞阳腔”之误。因为吹腔形成于安庆地区的枞阳、石牌一带，历来就有“枞阳腔”“石牌调”“安庆梆子”等称呼；“芦花调”“沉香调”等名，则当与《芦花絮》《沉香太子劈山救母》二剧用吹腔演唱有关；“笛戏”的称呼，则起因于吹腔用笛伴奏；“滂水”“滴水”也可能是“梆子”“笛子”方言的谐音。但“玉琪”“巴山反”“批子”等名称的由来，则至今仍不明其故。我们从吹腔的这些别名里，可以看到某些戏曲声腔名称的由来，确是十分复杂的。对象“玉琪”“巴山反”“批子”和“四平腔”这类其名称由来比较复杂的戏曲声腔，我们在研究过程中，可以作出种种估计和设



想，但不必急着下结论。另外，我们觉得研究声腔，不要过多地在名字上下功夫，而应着重从声腔的内容（曲式、调式、调性、演唱及伴奏形式等多方面）入手，结合前人留下的一些文字资料，进行认真的研究。例如，我们如果找到

“批子”的工尺谱来唱一下： $\overset{\times}{六}\overset{\times}{工}\overset{\times}{六}\overset{\times}{尺}\overset{\times}{尺}\overset{\times}{六}\overset{\times}{工}\overset{\times}{尺}\overset{\times}{上}\overset{\times}{尺}\overset{\times}{工}\overset{\times}{六}$   
 $\triangle$

$\overset{\times}{尺}\overset{\times}{尺}\overset{\times}{上}\overset{\times}{四}\overset{\times}{合}\overset{\times}{四}\overset{\times}{合}\overset{\times}{四}\overset{\times}{上}\overset{\times}{尺}\overset{\times}{上}$  马上就可得出“它就是吹腔顿脚板”的明确结论。吹腔虽有上述种种不易为人们所理解的别名，但通过对其曲调的认真对比，它们基本上都是

0 | 5 3 5 | 5 6 1 | 6 5 3 2 | 5 3 2 ( 3 2 | 1 2 | 6 1 2 ) | 这种腔调，因此，说它们都是吹腔，是不会错的。

有些同志提出“徽州腔只保留了短韵帮腔句，而短韵帮腔句只有四拍；又弋阳声腔系统的人声帮腔只能在平声字上进行。这样，凡属四拍的短韵，又在平声字上帮腔，就被艺人们称为“四平”，这就是“四平”名称的由来”。这种说法并得到了另一些同志的赞同。关于这一方面，我们提供一些资料和看法：

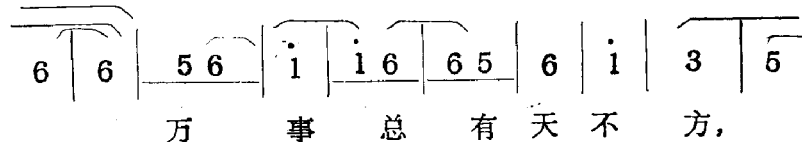
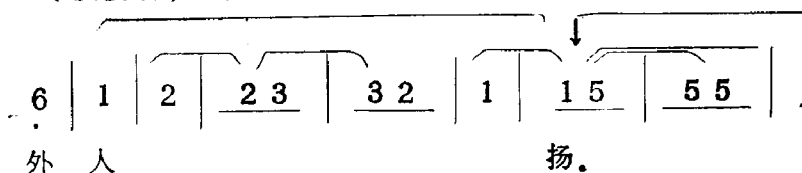
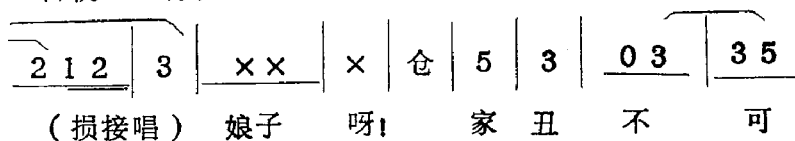
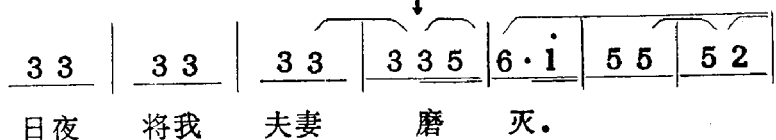
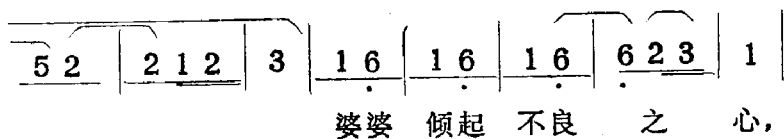
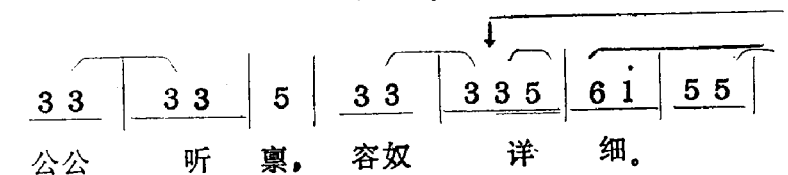
弋阳腔的帮腔句，根据腔句的长短，相对地可分为长韵、中韵、短韵三种。江西都昌、湖口一带的青阳腔，其帮腔句则根据句子长短和帮腔字数的多少及所使用的靠腔锣鼓（指锣鼓谱）不同，又可分为长韵、中韵、短韵、重韵（帮重句）四种。弋阳声腔系统所属的其它各类声腔，包括被多数人认为是“四平腔”的浙江西安高腔及个别同志认为也属

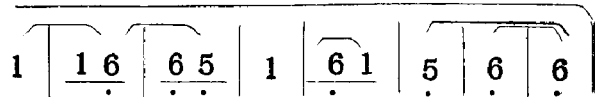
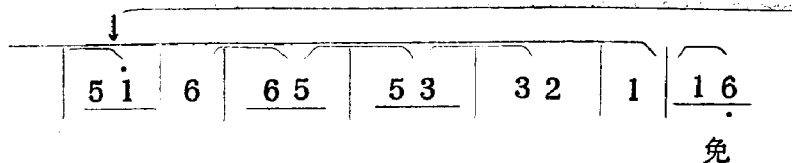
“四平腔”的湖南长沙湘剧高腔在内，其帮腔句，也都存在着长韵、中韵、短韵的差别。

先请看西安高腔曲牌〔小桃红〕（见《婺剧高腔音乐汇编》上集第十页）

1=G 2/8

# 小 桃 红

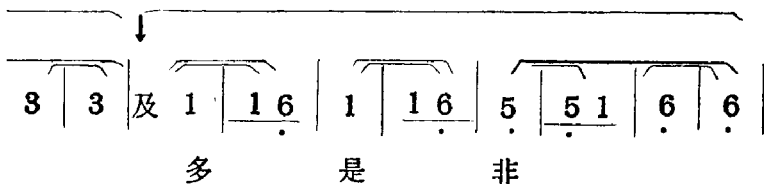
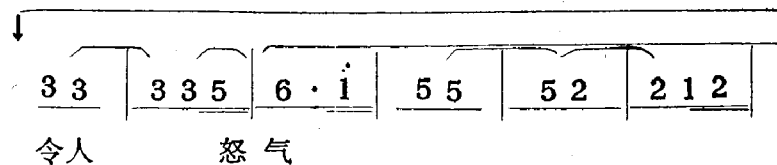




被 旁 人 说 是 非。

(注: 有 ↓ 记号处为人声帮腔)

上例中“详细”“磨灭”两处, 各帮  $5\frac{1}{2}$  小节按谱, 其帮腔各为 5 板 11 拍, “扬”字只帮  $3\frac{1}{2}$  小节, 为 3 板 7 拍, 这三处都可算是短韵帮腔句, 但都不是 4 拍; “免被旁人说是非”处, 帮  $14\frac{1}{2}$  小节, 共 14 板 29 拍, 应该是长韵帮腔句了。在这个谱例中没有中韵帮腔句, 但在同书的下一页, 就有:



等帮 8 小节 8 板 16 拍的, 可相对称为中韵的帮腔句。

在《湘剧高腔音乐研究》一书的第 8~10 页里, 作者举出现存赣剧弋阳腔与湘剧高腔的同名曲牌〔驻云飞〕加以对照。从所举谱例中可以看到这两种高腔同名曲牌的帮腔句

形式,基本上相同,并不存在“砍掉长韵和中韵、只留四拍子的短韵”这种现象;相反,通过谱例,可以看到湘剧高腔这个曲牌的多数帮腔句,在赣剧弋阳腔的基础上,又有了发展。为了节省篇幅,请大家自己翻阅一下,这里就不重抄谱例了。

弋阳腔衍进为徽池雅调,从音乐上看,有三个明显的变化:(1)因大量搬演文人创作的传奇,为了让广大群众能听懂,便对剧本做了一番通俗化的工作,创造了“滚调”。这种滚调多为两句以上的对偶性叙述句、或一连串的叠句,多为由演员一人清唱的流水板(有 $1/4$ 、 $2/4$ 两种节拍)、叠板。这样一来、就冲垮了原来的联曲体形式,并削弱了“一唱众和”、“其调喧”的特点。(2)因演出内容多为“十部传奇九相思”的传奇戏,其伴奏乐器也相应地由原来的大锣、大鼓、大钹改为小锣、板鼓(如仍用大鼓则击鼓边)、小钹。(3)在唱腔上既发展了长于叙述的滚唱句,也发展了长于抒情的帮腔句拖腔。这样,一方面加强了音乐节奏的对比,同时也丰富了唱腔的表现能力。因此,它们“为了适应城市观众的需要”在音乐上并非采取“砍掉长韵、中韵帮腔句,只留下四拍子的短韵帮腔句”这种简单的做法。另一方面,在改用小锣、板鼓、小钹伴奏之后,帮腔时的长韵靠腔锣鼓  $tt|cttc| t-| t-|tt|ctct| t-|tt|ctct| t-$   
 $e \cdot ded| t0||$  也并不见得“过于嘈杂”和“使人感到难听”“城市观众不能接受”。现在仍然活跃在戏曲舞台上的各种高腔,不就绝大多数都还保留着长韵,中韵和短韵靠腔锣鼓,而受到城市观众的欢迎吗?

过去,有些同志曾认为:“帮腔时翻高八度唱的叫八平,也就是高腔;用同度演唱的叫做四平”。其实际情

况，也并非如此。

还有一点值得我们注意的是：“高八度”“四拍子”等名词，都是随着简谱和五线谱的应用而产生的。在此之前，艺人们称翻高八度唱为“小嗓”“子音”“小腔”，称同度唱为“本嗓”“大本嗓”“大腔”等；称四拍子为“一板三眼”。在他们中间，并未使用过“高八度”“四拍子”等名词，因此，也不可能用“高八度”和“四拍子”中的“八”和“四”这两个字来作为声腔的命名。

下面，谈谈帮腔句的平仄韵问题。

弋阳腔属南戏系统。南戏所用的声腔据徐渭《南词叙录》记载：“其曲则宋人词而益以里巷歌谣。”所以弋阳声腔系统的曲牌，其主要来源有二：（1）由宋人词牌发展而成。（2）从民间曲调中吸收。前者如〔桂枝香〕〔瑞鹤仙〕〔浪淘沙〕〔剔银灯〕〔一剪梅〕等是，其句法多数与词牌相同或大致相同；后者如〔驻云飞〕〔山坡羊〕〔锁南枝〕〔寄生草〕〔耍孩儿〕〔罗江怨〕等等，都是在明中叶时广为流行的民间曲调。在前一部分曲牌里，属平韵的有〔浪淘沙〕〔捣练子〕〔好事近〕〔一剪梅〕〔临江仙〕〔破阵子〕……等；属仄韵的有〔剔银灯〕〔清平乐〕〔瑞鹤仙〕〔小桃红〕又名〔武陵春〕〔青玉案〕〔粉蝶儿〕〔桂枝香〕〔鹊桥仙〕〔醉太平〕〔卜算子〕〔玉楼春〕〔蝶恋花〕……等；平仄韵互协的有〔齐天乐〕〔六么令〕〔洞仙歌〕〔踏莎行〕（即〔集贤宾〕）〔锁南枝〕〔寄生草〕〔罗江怨〕……等。还有些曲牌，有平韵、仄韵两体，如〔忆秦娥〕，其上、下阙皆为一叠韵；又有专用入声韵的曲牌，如〔西江月慢〕。从上述可以看出：弋阳声腔系统曲牌的落韵，并非一定要落在平韵上，尤其是那些来自民间曲

调的曲牌，几乎都是可以平仄通协的。加上如江西巡抚郝硕在清乾隆四十六年《复奏查办戏曲》中所说：“查江西所有高腔等班，其词曲悉皆方言俗语，俚鄙无文，大半乡愚随口演唱，任意变更，非比昆腔传奇，出自文人之手……”一语道出了弋阳诸腔词曲的特点：其曲牌的平仄韵虽大体上有个规范，但在实际演唱中，却往往是“随口演唱”或“任意变更”的。下面举几个弋阳腔曲牌的实例（均选自1959年5月江西省戏曲学校搜集整理的《江西弋阳腔曲谱》）。

（1）、属平韵的如〔浪淘沙〕（选自《目连戏》中梁武帝唱段）

慕道去修行，不恋红尘、龙袍怎比道袍新，晚来脱了君王帽，改变容形。（重句）

（2）、属仄韵的如〔剔银灯〕（选自《珍珠记》王百万唱段）

见书信，冲天怒气。高高举，不仁不义。不记得、长亭求济。（滚）带你归家，赔偿官银百两，不要你寸纸为凭，还把千金爱女招你为婿。……

（3）、平仄韵互协的如〔寄生草〕（选自《金貂记》中董妻唱段）

家务事，言不尽。说出来，自含羞。这老儿，到晚来，自装病。到明天，唤不醒。（滚）自古道：早起三日当一工，免得穷人落下风……

〔山坡羊〕（选自《目连戏·尼姑思凡》中赵尼唱段）

小尼姑，年方二八。正青春，被师父削去头发。每日里，佛殿上烧香换水。见几个年青书生，来在那个佛殿上要。有什么活佛、有什么菩萨，哎呀！火烧眉毛，只顾眼下。

弋阳声腔系统曲牌的落韵，并非一律落在平声字上，这从上面所举的例证里，已经可以看得很清楚了。另外，从曲谱上可以看到：这些曲牌的人声帮腔，更完全不是“限在平声字上进行”，如上举〔剔银灯〕曲牌的谱例：

↓

××	×	5 6	5	6	i	3 2	2	2	0
见 书	信，	冲 天	怒		气。				

5 5	5	i 5	5 6	↓ i	2 i	5 6	5 3
高 文	举	不 仁		不			

5	6	6	6	6 6	5 3	5 5	5 5
义。		不 记	得	长 亭	求		

6	5 6	6 3	2	3 3	5 5	3 5
济，	带 你	归 家，	赔 偿	官 银	百	

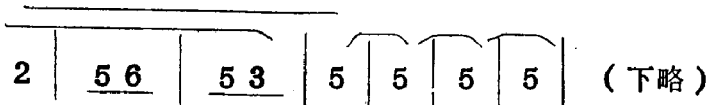
6	5 3 3	5 6	6 3	2	5 6	5 6
两，	不 要 你	寸 纸	为 凭，	还 把	千 金	

5 6	5 6	5 6	↓ 5 6	5 3	2 3	5
爱 女	招 你	为 婿，	招		你	

0 i	6 i	2 3	2 i	6	5 5	5 3	3 1
				为			



婿。

在这些帮腔句中，“气”“义”“婿”等落韵，都是仄声字。所以说：“人声帮腔只能在平声字上进行”的说法，和事实是有出入的。因此，认为四平腔的“平”字系来源于“人声帮腔只能在平声字上进行”的立论，也还值得商榷。

关于“四平腔”名称的由来，我们曾估计可能与“调少平”这个特点有关，但这仅仅是估计，因此，可能是也可能不是。我们觉得还是前面说过的那几句话：“对这类名称由来比较复杂的戏曲声腔，我们在研究过程中，可以作出种种估计和设想，但不必急着下结论。另外，研究声腔，也不必过多地在名字上下功夫，而应着重从声腔的内容入手。

1984.3.



# 四平腔与西屏高腔

浙江松阳师范 郑闰

明万历时人沈宠绥，在《度曲须知·曲运隆衰》中叙述明代声腔流变状况时说：“腔则有海盐、义乌、弋阳、青阳、四平、乐平、太平之殊派。”顾起元《客座赘语》说及南京缙绅宴会所用的声腔，也提到四平腔，说它是“稍变弋阳，而令人可通者。”《群英类选·诸腔四卷》的目录下，特别注明：“如弋阳、青阳、太平、四平等腔是也。”诸多声腔中，海盐、义乌、青阳、乐平、太平等声腔都以地名命名，唯四平无地名可落实。叶德均在《明代南戏五大腔调及其支流》一文中提出：“四平腔是由节拍得名。四平是指格律较宽、速度较快，句尾落四拍子的板式。”“浙江巨州流行的‘西安高腔’，又叫‘四平高腔’，全部用笛子、二胡伴奏，有帮腔，少数地方有小过门，曲调委婉不多变化，接近高腔也近昆腔。”“西安高腔”较接近“四平高腔”，这是对的，但，并不是就是“四平高腔”。

据巨州市文化馆黄吉士同志调查：西安高腔被称为“本地高腔”，仅存于巨州市全旺公社的几个大队，如今西安高腔已无艺人，只有少数道士组成的“坐唱班”偶尔演唱而已。若蒙盛会演出，都到遂昌、松阳请艺人，租行头。真正盛行巨州的高腔是松阳高腔。实际上，历史上存在过的西安高腔是向松阳高腔学习借鉴的高腔剧种。西安高腔从未单独

成班，只有在“正三合”班中，演唱《潘葛思妻》、《九龙角》等高腔传统戏本，才用西安高腔。叶开源《婺剧高腔考》第二章“婺剧的介绍”中亦指出：“（婺剧）成班采取以下两种形式：一、一个剧种成立一个班子，如松阳高腔班，浦江乱弹班，徽班（金华班）；二、混合几种剧种成立一个班子。“正三合”，高腔、昆曲、乱弹；“二合半”昆腔、乱弹、徽剧。”“其中只有松阳高腔是单独成班，自成一种系统。松阳高腔系统唱腔辽阔优美，常有溶厚的山村风味。”

与巨州毗邻的松阳，可能是四平高腔的发源地。不妨探讨一下：

一、松阳县城叫西屏镇。松阳人读音“西屏”即“四平”。作为松阳高腔，本叫白沙岗高腔。在古市，称古市高腔班，在西屏，称西屏高腔班。高腔班在县内亦以地名名之。因此，“四平高腔”有可能是“西屏高腔”的谐音。

二、四平腔为什么流行在安徽？《松阳县志》有一条资料，可供参考。“王景，字景彰，号常斋。（松阳西屏人）洪武四年与杨宜同中乡试，初授怀远教谕，成祖继统，擢为翰林学士。一时诏敕皆于景。景居官立朝，不变乡语。知音谓其才高，故用是以自晦耳。一日，上欲出师，值大雨，上不怪。景从旁语曰：‘此乃上天为陛下洗干戈耳。’左右不辨其语。卫士窃奏之，上大悦，即擢为亲军指挥使。景后徙居池州铜陵县，有诗文集。”依据明士大夫有“家蓄声伎”的惯例，那末，松阳高腔的一个戏班——西屏高腔班，随从王景到了池州铜陵县，是否可能呢？况且，这位王景是位“不变乡语”的老古板。

三、查阅《松阳县志》卷九“官秩”，可知，明嘉靖年

间松阳县令汪希武，蒋晓均是安徽歙县人。万历年间县令程子谏亦是歙县人。这三任县令是否象谭纶大司马那样，由于酷爱西屏高腔，而将西屏高腔班带回安徽呢？

当然，这是推理。然，这样的推理，比其他种种推理更合乎逻辑。松阳高腔是历史悠久，古老朴拙的戏曲声腔，受弋阳腔影响的白沙岗高腔其形成年代亦在元末明初，比四平腔的形成时间早。作为西屏高腔流入安徽铜陵，与当地民间戏曲相融洽，形成富有皖南地方特色的四平腔，这种可能性应该是存在的。首先，从四平腔流行安徽铜陵，浙江巨州、松阳，福建政和、屏南、平潭这一范围来看，松阳是四平腔流行的中心；其次，西吴高腔、侯阳高腔、西安高腔与松阳高腔因地域紧连，而经常穿插演出。它们之间的互为影响是存在的。据有关部门调查。永康醒感戏曾吸收部分松阳高腔的曲牌。松阳高腔班到金华、巨州一带演出，遇到“斗台”时，常获优胜。据老艺人说：松阳高腔大花脸演得比其他高腔好。由此可知，松阳高腔对西吴高腔、侯阳高腔、西安高腔是有影响的，这种影响也就是四平腔对这些高腔的影响；最后，从弋阳腔与民间曲调相结合而形成地方声腔的规律来看，四平腔有管弦伴奏的特点，似与形成年代相近，地域相连的青阳腔、太平腔的无伴奏特点距离太远，于弋阳腔系统形成规律颇不相合。只有在弋阳腔与另一声腔融洽之后，再流传皖南，形成不同于直接受弋阳腔影响的地方声腔，才合乎规律。

四平腔是否是西屏高腔，还得从曲牌音乐，传统剧目，舞台演出等方面来论较、论证。下面介绍松阳高腔的特色。

（一）、音乐曲牌 松阳高腔乐队一般五至七人组成。分小锣（筛锣、帮唱、谓高手。）正吹（吹笛兼大唢

呐，四星喇叭），副吹（主二胡、兼吹唢呐），鼓堂（执板、鼓，有时也帮唱），散手（大锣、大鼓兼袍胡）。二胡演奏曲牌较多，大部分南戏曲牌都有。二胡伴奏只用于唱段。二胡伴奏的同时，有袍胡。袍胡琴筒不用蛇皮，而用桐木板蒙面。袍胡原是松阳高腔的原始伴奏乐器，二胡是后来加用的。袍胡的出现是在宋代。叶梦得《石林避暑录话》记述说：“大乐旧无匏，土二音笙竽。但如今世俗所用笙，以木刻其本，而不用匏……元丰末，范蜀公献乐书为言，而未及行。至崇德更定大乐，始且之。”松阳高腔之所以有丝弦伴奏，当自宋元形成之初便有。曲笛，亦是松阳高腔的原始伴奏乐器。曲笛吹奏时，最后一孔“4”音不用。问其原故，谓音太低，不适宜松阳高腔伴奏。所用多“乙字调”，吹高音，相当于京剧的最高调门。曲笛一端是套接上去的，与唐时横笛相同。相传叶法善吹笛，而后，松阳一带道士，都善吹笛。这在《松阳县志》上多有记述。如“宋，徐太定，字虚寂，为紫虚观道士。开禧初，一日有吹双笛道人至观，与之相叙。”松阳高腔沿用南戏曲牌联套形式。主要曲牌有驻云飞、红纳袄、桂枝香、风入松、解三醒、耍孩儿、懒画眉、四朝元、步步娇、孝顺歌等一百二十多支，现在尚遗存六十三支。这些曲牌也是四平腔常用曲牌。松阳高腔另有一套地方曲牌，有东瓯令、东瓯莲、刘泼帽、泼帽落东瓯、香罗带、香遍满、鹅鸭满渡船等。另有大采茶、小采茶、水底鱼、卖花线等山歌俗曲。松阳高腔在演唱时，多带啊、噢、呃、依之声，群众讥之为“啊夷调”。松阳高腔用管弦伴奏，且有帮腔，具有“弋阳、四平字多音少，一泄而尽；又有一人启口，数人接腔”的特色。

（二）、松阳高腔演出剧目原很丰富，但多已亡佚。松

阳高腔常演剧目有《白兔记》、《十义》、《金印》、《白鸚歌》、《太平春》、《葵花记》、《芦花记》、《合珍珠》、《双包记》、《判乌盆》、《卖水记》、《白蛇记》、《三状元》、《双魁》、《三元记》、《一文钱》、《琵琶记》、《送米记》等四十余本，多与四平戏剧目相同。《夫人戏》、《耕历山》、《火珠记》、《造府门》、《黑蛇记》、《八仙桥》等十本戏为松阳高腔独有戏本。据老艺人说：“苏刘班伯”和“三白”七本戏最难演，也最具代表性。这七本戏是《苏秦金印记》、《刘知远白兔记》、《班超脱靴记》、《蔡伯喈琵琶记》和《白鸚歌》、《白蛇记》、《白罗衫》，都是宋元南戏和四平戏传统剧目。松阳高腔将《刘知远白兔记》分为《玩花记》、《赶白兔》、《拜刀记》三本演出。

（三）、松阳高腔演出方式极其原始古朴。这主要表现在不开脸谱，沿用雉戏面具；表演多模仿道士戏、傀儡戏动作，而缺少戏曲表演科介二方面。行当分花旦、正旦、小生、正生、大花、二花、老外、净、小丑。尊小丑为班主，奉唐明皇为祖师爷。演出前，由小丑背负唐明皇木雕象巡游村镇，招来观众。开台时，必先祭香火、礼拜唐明皇。松阳高腔用本地官话演唱。小丑演员多随意穿插方言，富有地方色彩。

松阳高腔的特点是器乐伴奏，伴奏乐器是笛子、匏胡，而后改匏胡为二胡。这和四平腔用笛子伴奏而后用二胡伴奏的特点如出一辙。浙江的高腔，多采用器乐伴奏，这与浙江民间腔调的深厚基础有关。松阳高腔因与温州腔有血缘关系，而始终保持“锣鼓丝竹众乐并陈”的特色。义乌腔及西吴高腔、侯阳高腔、西安高腔流行的金、巨地区，清代以来，徽戏昆腔勃兴，其戏班组织往往是高腔、昆腔与乱弹混合演出的“三合班”或“二合半班”，因之，各种声腔互相融洽。而

渐渐丧失各声腔的特色。松阳高腔班一直是独立演出，且被尊为古戏，因此，较多保留早期声腔的特点，为此提出一些不成熟的看法，供专家们参考。

流行在福建的四平戏，没有管弦伴奏，却保留弋阳腔“其节以鼓，其调喧”，“一人启口，数人接腔”的特点，其音乐声腔接近青阳腔。从屏南四平戏艺人相传，当年屏南龙潭乡人陈清英，在江西参加四平戏班学戏的情况来看，福建的四平戏系由江西传入。清康熙抚州南城人樵谷老叟有诗云：“漂乞恨无三日舖，鼓槌高唱四平腔。西施到处频歌舞，吴越行军可绝彩？”可见，江西曾是四平腔盛行的地区。由于，目前尚存的福建四平腔与浙江松阳高腔、西安高腔、调腔中保留的四平腔存在着较大的差异，使得四平腔的概念一时难以澄清，

应该说：作为由弋阳腔稍变而来的四平腔，其早期演唱形式是“一人干唱，众人帮腔”，无管弦伴奏的。所谓稍变，是“调少平”。（见李振声《百戏竹枝词》）而后，加入笛子伴奏。清·徐珂《清稗类钞》中关于弋阳腔稍变的一段话，道出了四平腔的奥秘：“其调平板易学，首尾一律，无南北合套之别，无转折曼衍之繁。一笛横吹，习一、二日便可上口。虽其调亦有多种，如‘打樱桃’之类是其正宗。”我们再举二例：一、《王婆骂鸡》系目连戏《偷鸡》一剧的发展。江西弋阳县弋阳腔艺人张广德说：“弋阳腔没有乐器伴奏，只有句尾人声帮唱。唯独《王婆骂鸡》例外，一直是用丝弦伴奏的。”二、弋阳高腔手抄本《地狱天堂》衍目连离别世尊登程赴地府救母之事。剧本注明：高腔，须用乐器胡琴，笛箫。因此，作为四平腔有管弦伴奏的形式，在弋阳腔稍变时就存在，只不过应用不广泛罢了。所以，四平腔的

演唱形式，确实有“一人启口，数人接腔”，无管弦伴奏和保留人声帮唱，且有管弦伴奏的二种形式。四平腔发展到后期，多采用管弦伴奏。这种“加笛子伴奏”是四平腔自然发展的结果，并不是受昆曲影响而后加入的。邹少雅在《汇纂元谱南曲九宫正始·自序》中讲到明代魏良辅为什么创制昆山腔时说：是因为“厌鄙海盐、四平等腔而自制新声。”可见，四平腔流行的年代早于昆山腔。

综上所述，可知松阳高腔与四平腔有着极为密切的血缘关系。很有可能，西屏高腔就是悬而未决的四平腔，这将专题论述之。



## 漫谈《崔君瑞江天暮雪》

福建省戏曲研究所 刘湘如

仅据目前所知的二百三十八本宋元戏文中,《崔君瑞江天暮雪》是当时流行较广、颇受欢迎的一个剧目。这个剧目存佚和演变的情况如何?今人与前人均未见专门的探讨与论述。一九八一年九月上海辞书出版社出版的《中国戏曲曲艺词典》“崔君瑞”条下,说明:“剧本今不传,仅存曲词残篇。”其实,这个剧本仍完整地保存在屏南县龙潭村四平戏剧种里,而且至今尚能演出,因而对它的研究是有一定意义的。

### 一

《崔君瑞江天暮雪》一剧,目前所知的最早著录是明徐渭在福建闽北写的《南词叙录》(成书于嘉靖三十六年,公元一五五七年)“宋元旧篇”,题名《崔君瑞江天暮雪》。这说明,在徐渭(一五二一年——一五九三年)所处的嘉、万年间,这个剧目仍沿袭宋元时代的旧称,而有的宋元南戏剧目,到这个时候,剧名已开始改变了。例如同书中“宋元旧篇”里的《王魁负桂英》一剧,在“本朝”里却题作《桂英诬王魁》。估计到了天启年间,《崔君瑞江天暮雪》曾被改名为《崔君瑞》,并注明“明传奇”。到了明末清初,改名为《江天暮雪》,到了清康熙乾隆年间,又改名为《江天



雪》。这几次剧目名称的改变，反映出从明万历到清康熙、乾隆仅一百年间，这个剧目的内容起过一定的变化，这我们从钱南扬先生所搜集的有关《崔君瑞江天暮雪》的二十九支残曲中，可以得到考证。这二十九支残曲，辑录自五本明清时期的戏曲论著，按年代的顺序如下：一，明末《词林逸响》，二，明末清初《汇纂元谱南曲九宫正始》（简称《九宫正始》）；三，明末清初《寒山堂新定九宫十三调南曲谱》（简称《寒山堂曲谱》）；四，清康熙间《南词定律》，五，清乾隆间《九宫大成南北词宫谱》（简称《九宫大成谱》）。其中收录最多的曲文是《九宫正始》，二十九支中占了十一支，最少的是《寒山堂曲谱》与《词林逸响》，仅各一支，其余《南词定律》八支，《九宫大成谱》八支（这两个“八支”相同），而《九宫正始》十一支中，除有一支与《南词定律》、《九宫大成谱》相同外，其余均为它单独所有。此外，在明末浙江乌程人凌蒙初（一五八〇——一六四四）著的《南音三籁》“戏曲下”中收录该剧有“走雪”一出，题名《崔君瑞》，共有〔渔父第一〕、〔刮地风〕、〔滴溜子〕、〔尾声〕、〔渔父第一〕五支曲子。这五支曲子除最后一支外，其他四支与《宋元戏文辑佚》中的二十九支残曲基本相同。

浙江钱塘人胡文焕编辑的《群英类选》该书刊刻时间约在一五九三年至一五九六年间）“诸腔类”中，收有《江天暮雪记》“走雪”一出，共有〔渔父第一〕、〔前腔〕、〔尾声〕、〔皂罗袍〕、〔前腔〕、〔驻云飞〕、〔前腔〕、〔前腔〕、〔前腔〕九支组成一套。这九支与凌蒙初《南音三籁》中同是“走雪”一场的五支曲子对照，除第一支〔渔父第一〕基本相同外，其他八支都不一样，由此可见，钱南

扬先生所收辑的《崔君瑞江天暮雪》残曲还不够全面，明显的还有以上这几支曲子遗漏了。

因此，我们可以发现一个问题，即同一个《崔君瑞江天暮雪》，在这段一百来年的时间里，故事情节基本不变，但内文曲词却起了一定的变化。同时也可以看出，这时间各地不同的声腔剧种出现了各自不同的舞台演出本，有的演出本戏，有的演出折戏。明末浙江山阴人祁彪佳在日记《归南快录》中，记载了他亲眼在崇祯乙亥（公元一六三五年）六月初八日在杭州观看该剧的情况：“下午施淡宁邀酌于玉莲亭，观女梨园演《江天暮雪》数出。”明末清初浙江山阴人张岱（大约生于明万历二十五年，卒于清康熙二十八年）在《陶庵梦忆》“朱楚生”条中，曾记述了调腔这个剧种演出过《江天暮雪》：“朱楚生，女戏耳，调腔戏耳，其科白之妙，有本腔不能得十分之一者，盖四明姚益城先生精音律，与楚生辈讲究关节，妙入情理，如《江天暮雪》、《霄光剑》、《画中人》等戏，虽昆山老教师绉细摹拟，断不能加其毫末也。”可是，当年张岱和祁彪佳所看到的调腔戏《江天暮雪》的本子，没有流传下来，只知有女演员参加演出，而不知其具体内容情节和曲文。清乾隆年间的戏曲论著《曲海总目提要》，曾叙述有该剧的本事，但不题《崔君瑞江天暮雪》，也不题《崔君瑞》或《江天暮雪》，而题作《江天雪》，其故事更概如下：“越州诸生郑廷玉，妹月娘适同里崔君瑞。崔以金华令行取入官，至虎扑岭遇盗，行李一空。寓月娘于王媪饭铺，亲赴苏州谒其父执苏琇借贷。苏欲妻以女，崔给以妻亡，允之。苏仆王卞疑崔有诈，劝阻不听。崔知王议已，觅衅责之，王走姑家，姑即王媪也，月娘遂知崔别娶，乃与乳娘王媪偕往苏州。苏女知是前妻，甚相爱敬。崔归，诡云逃婢，

大加折辱，械系之，令王押归越州。王怜其冤，曲相保护。至平望江天驿，暮雪不能行，坐哭驿廊。初，郑将应试，访崔卖斧，崔竟不相恤，心衍之。及登第，尚主，给假归，适驻驿中，与月娘遇，时苏琇已起官采访使，来谒郑，兄妹面叱之，令速送崔至。并令王押解，沿途折辱，如崔之加于月娘者。崔至驿，葡萄请罪，兄妹大诟，至欲杀之。苏携女诣驿恳求，王亦代恳，始已。崔愧谢罪，遂复为夫妇云。”后人都以这个清乾隆年间《江天雪》的“内容提要”，来推知宋元南戏《崔君瑞江天暮雪》的面貌。《中国戏曲曲艺词典》“崔君瑞”条认为，其“大致情节”与“元杂剧《潇湘夜雨》相似。”这种的“推知”显然是不够科学的。

## 二

一九八一年夏天，我在屏南县熙岭公社龙潭村，发现了一批四平戏清代的手抄脚本，其中有“清光绪十年五月二十日”抄写的题名为《琥珀岭》的“大花”、“小旦”和“小生”的艺人“己本”，和老艺人陈官瓦、陈官企、陈官棒一九六三年的口述本。

《琥珀岭》，即系《崔君瑞江天暮雪》，因为《崔》剧里有一个很重要的情节，即崔君瑞路过“虎扑岭”时遇盗，行李被洗劫一空。由此剧情急转直下，波澜起伏，人物思想感情发生巨大变化，矛盾冲突层层展开。因此“虎扑岭”这个地点在该剧中是一个很典型的地点，屏南四平戏便取这个地点名作剧目名，由于方言谐音的关系，把“虎扑岭”写作“琥珀岭”了。我将清光绪十年（公元一八八四年）流传下来的“己本”，与一百年后、二十年前老艺人的口述本相对照，发现不但道白，而且唱词，除个别字句稍稍差异外，几乎是完全一致。可见，今日我们看到的这个《琥珀岭》，与清末

的演出本是一脉沿袭的。

屏南四平戏《琥珀岭》共二十一出，故事情节如下：

“越州书生郑魁字廷玉，父母早丧，妹郑月娘匹配金华县令崔君瑞为妻。崔任满，钦赐进京，正欲动身之际，郑廷玉上门借贷，作为入京赴考盘费，意想不到，却遭崔之冷眼拒绝。月娘只好变卖钗环助兄应考。崔君瑞携月娘奉旨上京，路过虎扑岭，遇方天浪强盗，行李被洗劫一空，便将月娘暂寓王婆旅店，亲自往苏州向退老尚书苏佑求贷。苏见崔才貌双全，意欲招其为婿，崔诡称妻亡，王卜识其诈，劝阻苏佑不听，并请王小二作媒相，举行婚礼。此时月娘寄寓王婆家，久等崔君瑞，杳无音讯，焚香祷告，并请刘八嫂跳神求问凶吉，祈求平安。由于王卜阻婚，崔对王怀恨在心，便故意命他往越州传递公文，途中正好投宿王婆姑家，巧遇月娘，并告知崔已另娶，便带她冒雪同往苏州。苏佑女玉娘，见崔前妻月娘到来，甚为同情，遂以姐妹相称。待崔外出归来，见发妻大怒，并诬其为逃婢，命王卜带棍押送还乡，欲置月娘死地。途中至驿站，适遇当了大官的哥哥郑廷玉，诉其苦楚，兄妹相会。时苏佑起官往河南救荒济饥归来，参拜郑廷玉，兄妹当面斥之，并令王卜解押崔君瑞前来问罪，崔至江天驿，月娘不认负心禽兽，玉娘、王卜说情，始已，一家人在江天驿相会。”

屏南四平戏《琥珀岭》的故事情节与清乾隆《曲海总目提要》里的“提要”基本相同，至于具体细节和人物的唱白，由于《曲海总目提要》是根据《江天雪》写的。这本《江天雪》不见传本，故无法比较对照。现只好将屏南四平戏《琥珀岭》与二十九支残曲进行比较。首先，《琥珀岭》共有二十一出：“家中、卸任、借贷、造反、打劫、考试、招

驸马、别妻借贷、招亲、送旨、问圣、送家书、遇书、造反、冒雪、□□、弃妻、控告、会苏、起解、审崔”全剧共曲文五十支，其中郑月娘唱二十三支，郑玉廷唱八支，崔君瑞唱十二支，刘八嫂唱三支，苏玉娘唱三支，方天浪唱一支。经与《九宫正始》等五本论著中的二十九支佚曲对照，发现郑月娘唱的有四支基本相同：

宋元南戏

《崔君瑞江天暮雪》

(佚曲)

〔商调过曲〕〔爱媚花〕

焚香告神祇，表奴慕敬。夫主往苏州，离乡背井，半载绝无踪影。吉凶事难凭，未审死和生，难解我心头闷。望赐说端的，果要通灵显圣。

〔羽调近词〕〔胜如花〕

负心的，天下有，不是这样辜恩禽兽。漾了旧日恩情，恋新婚配偶。指望与他白头相守，做了风中絮水上沤，无根萍不浪舟。崔君瑞怜新弃旧，郑月娘出乖露丑，好教人难禁难受。怕什么严寒候三人同往苏州。

〔黄钟过曲〕〔渔父第一〕

是则是路途间别，暗彤云布密四野。荒径人踪灭，古林中听

《琥珀岭》(虎扑岭)

(全本)

十一场 问圣

郑月娘唱

焚香告神明，念信女郑氏月娘，见夫久别无音讯，半载如零杳无音。吉凶祸福，望乞通灵圣。

十五场 冒雪

郑月娘唱

矣苦吓，亏心的，天下知，是这等负恩禽兽。顿忘了旧日糟糠。过去忍亲婚谐连理，实指望白头相守，好似风中树水上鸥，根苗波沱舟船。崔君瑞迎新弃旧，郑月娘出乖露丑，苦在心头难行难受。管什么严冬时候，我三人同到苏州，举目望山泪暗倾。

郑月娘唱：

虽则是路途跋涉，暗彤云数野。荒邻人踪灭，古林中又听

得老猿哽咽，冯夷怒把银河泻，幻灭冰花千万结。纷纷片片飘琼屑，舞向梅梢不见也。滚柳绵，剪梨花，飘僧舍。疏林外只见耍蛾儿飘粉蝶，盼行人恍若在水晶宫阙，千山岭鸟飞断绝。漫腾腾马蹄翻银蝶。跑辣辣车儿兀自辗粉辙。独钓寒江捕鱼者，向图画堪写。

〔前腔〕

扑簌簌，扑簌簌，两行泪血。崔君瑞，崔君瑞，把奴弃撇，这苦处何处分说。教奴受此寒，心惨切，命蹇遭逢江天暮雪。

老猿哽咽。纷纷飘飘琼雪，舞向梅梢不见也。凭王奴把银河泻，换出冰花到有千万结。舞梨花，乱飘村舍，疏篱外要把鹅毛儿分蝶，盼人行反落在水晶宫阙，丹青笔怎生画眉，慢腾腾马足翻跌。花喇喇车轮推转，独钓寒江捕鱼者，向图画怎生堪受。

郑月娘（唱）

吹得奴痛苦难熬，叹崔君瑞，崔君瑞，薄情抛撇，苦向何方说。叫奴家受苦身，寒风烈。薄命糟糠，风寒冒雪。叹命薄糟糠江天暮雪。

而其他人崔君瑞、郑廷玉、苏玉娘所唱的曲文与屏南则完全不同。由此看来，屏南四平戏《琥珀岭》与明末清初的《崔君瑞》、《江天暮雪》、《江天雪》既相同而又不同，是一部具有自己特色的本子。究竟谁早谁迟，目前还难以下定论，但可以肯定，屏南四平戏《琥珀岭》是属于比较接近古貌的一种。而且在福建省三十多个剧种一万五千多个传统剧目中，只有四平戏这个剧种保存有这个剧目。

据说，浙江金华的婺剧和温州的瓯剧，这两个剧种也保留有《崔君瑞江天暮雪》这个剧目和完整的剧本。金华婺剧本叫《天降雪》，共二十五场；温州瓯剧本叫《降雪雪》，共二十九场。这是由一九五五年瓯剧老艺人黄岩荣口述记录的，剧情与《曲海总目提要》“完全一致”，但“剧中人物

姓名却有差异”。由于这两个本子我们未能看到，不知其具体曲文与宋元戏文二十九支佚曲有何异同，如果将屏南本与这两个剧种本进行对照比较，将会说明它们之间的关系，这方面容当另文考述。



## 衷心的感谢      殷切的希望

### ——福建省文化厅副厅长柯子铭 同志在闭幕式上的讲话

福建省四平腔学术讨论会开得圆满成功，这跟到会的中央和兄弟省的专家、学者们的热情指导、无私帮助分不开的。我谨代表福建省文化厅向你们致以真挚的谢意！我把这次会议情况，向中共福建省委宣传部副部长许怀中同志作了汇报，并邀他到会讲话，恰好今天他有事不能来了，委托我转达他向省外到会专家、学者的问候和致意。

正如江西省戏曲研究所流沙同志在会上所说的，“我们都是老朋友了”。我们不仅同许多兄弟省在戏剧创作方面，结下了不解之缘，前不久，江西、浙江、安徽、福建四省联合召开戏剧创作座谈会，从江西景德镇开到庐山，在一起亲切地交流经验，探讨戏剧创作中遇到的共同性问题；而且在戏曲历史研究工作中，我们也建立了牢固的友谊。“以文会友，以史会亲”。我们深信并预见到，我们兄弟省之间协作、友谊之花，定将结出丰硕的学术之果。

事实证明：几年来，我省戏曲历史的研究工作，在水平不高，工作粗糙，掌握资料有限的情况下，由于采取“派出去”、“请进来”的办法，拜你们为师，向你们讨教，学到许多东西，有很大收益。所谓“派出去”，就是省、地、县各级文化部门，都曾经组织有关专业人员，出省拜师求教，进行调查研究。从戏曲志福建卷编撰工作开始以后，先后到过



湖南、湖北、江西、安徽、浙江、广东等地，进行学习、取经、访问。所谓“请进来”，即邀请省外戏曲史专家来省讲学、指导、检查，上次在我省屏南召开的福建省庶民戏（四平戏）历史讨论会，以及这次的学术讨论会，都邀请许多省外专家，学者到会指导。这对搞清楚我省与兄弟省声腔剧种的渊源关系，造就、培养我省戏曲史论研究人才，起了积极的促进作用。我省的艺术科研成果，凝结着省外专家、学者的心血。

我省和兄弟省一样，保存着丰富的传统戏曲遗产，尽管“文革”期间遭受严重破坏，但由于人民群众和艺人对遗产的热爱，所以在民间仍保留不少珍贵的资料。我们现在许多很有价值的资料，都还是在“文革”后发现的，给我们今天戏曲历史的研究提供了良好条件。所以，我们还应该感谢千方百计地把珍贵的戏曲资料保存下来的人民群众和老艺人。屏南、政和、永安等地的党委和政府都十分重视并为抢救挖掘戏曲遗产，组织、恢复四平戏、大腔戏的演出做了许多工作。这次，屏南县四平戏业余剧团再次为会议演出了《白兔记》等三个古典剧目，使我们大开眼界，为探讨学术问题提供了活资料。

我们会议开得成功，也有演出团的一份功劳。他们的演出，不论是老艺人，还是后起之秀，也不论是主角还是配角，都是认真严肃，一丝不苟。譬如饰演二郎神的、小校的、李铁拐的，都是老艺人，大家印象都很深刻，从他们的演出，可以看到四平戏一些古老的表演艺术。饰演刘智远的、郑廷玉的、刘沉香韵、王小二的，都是青年演员、后起之秀，演得很成功。特别应该提及的是，饰演判官的那位老艺人，演出特别认真，台风好。听说他演了三十多年的龙套，还是一如既往认真演好自己所扮演的角色，甘当配角，演好

配角，这是难能可贵的。屏南四平戏有它独特的表现手法，是我省地方戏曲的一朵花。我们党和政府提倡百花齐放，它既然是一朵花，就应当很好地保留下来，要注意保持其艺术特色，如果闽剧化了，它就不好叫做四平戏。但不要改成专业剧团，只是保留这个剧种的特色。

这次演出，中共屏南县委、县政府很重视，有关领导亲自带剧团来省演出。我代表省文化厅向中共屏南县委、屏南县政府、屏南县四平戏业余剧团致以谢意！

四平腔的发祥地不在福建，而我们召开这样的讨论会，有点胆大妄为，但大家可以理解，正由于在我省的东、南、西、北、中都有叫做“四平戏”的剧种，并有类似这个剧种声腔的其他剧种，为此，召开这次学术讨论会，目的全在于探索、求真，或者说是求知。如闽东屏南、政和四平戏，闽南的四平戏、正字戏，闽北永安的大腔戏，闽中福清等地词明戏，闽西饶平戏等等，要搞清楚它们的源流以及相互关系。这引起了我们的兴趣，它们是怎样流传进来的，它们之间的相互关系如何，是不是同属四平腔。我们不忙对是否四平腔做出结论，取得统一认识，而在于通过对这一问题的讨论，搞清楚它们各自特点和相互联系，最后落实到这些剧种的条目怎么撰写的问题。

我们考虑只是埋头编写是写不好的，要召开学术讨论会，把我们掌握的资料和认识公之于众，并邀请专家来检验、指导。通过讨论，对所掌握的材料，进行一次去粗取精，去伪存真，由表及里的改造。只有经过这么一个过程，撰写的质量才有所保证。

对比是一种科学的研究方法。这次讨论会就是采取对比、交流的研究方法，取得较好的效果。通过对四平戏、词

明戏、大腔戏、正字戏、饶平戏等剧种有关资料的比较、分析，不仅有文字资料还有舞台形象，还有不同剧种的有关音响资料，为对比研究提供具体形象数据。这一研究方法应该肯定，并加以应用。这些，对我们下一步的工作将是很大的促进，也是会议的一个收获，我们要逐条落实。

会议不足的是，准备工作还不够充分，剧种的调查，资料的掌握、研究与考证工作等，还做得不够。流沙同志在屏南庶民戏（四平戏）历史讨论会上，就建议我们到浙江看一看婺剧；可是，我们至今还没有去过。资料的运用也还不够，政和四平戏有关剧目的录象未能在会上放映。会议也仓促了一些，时间短了一些，有的同志还不能充分交换意见。大家建议今后戏曲研究所要经常组织召开学术性的讨论会，提高史论水平，培养人才。这些意见都很好。

我们将编印《福建省四平腔学术讨论会论文集》，希望省内外专家，都能把自己的发言写成文章，寄给我们。

（张泉佛根据录音整理）

# 省内外代表在闭幕式上的讲话

## 《中国戏曲志》编辑部

### 汪效倚同志的讲话

首先，请允许我代表《中国戏曲志》编辑部向各位领导和在座的专家们、同志们、朋友们，致以衷心的感谢！祝大家身体健康，研究工作取得更大成绩！

福建省四平腔学术讨论会经过一星期热烈讨论，今天就要闭幕了。我有机会参加这次讨论会，听到各位专家的意见，受到很大教育和启发。这次讨论会我个人认为开得是很成功的。我们是各抒己见，畅所欲言，就四平腔这个在我国戏曲史上的重要声腔，发表了许许多多独到的见解。这些意见对于进一步搞清四平腔的历史具有很大的意义。

会议期间，屏南县四平戏业余剧团为我们进行了十分有益的演出，使我们有幸看到许许多多过去所没有看到的形象资料，真可以说顿开茅塞。四天观戏，收获是很大的。在这里我要向长年累月坚持在农村、山区从事艺术活动的民间艺术家们，致以崇高的敬意。感谢你们为我国戏曲遗产保留了丰富的资料，你们的劳动，一定会记载在我国戏曲发展的历史上，给我们的后代以一定的教育。我觉得你们的劳动是光荣而有意义的。祝愿你们永远前进，取得更大的成绩！这是我要讲的第一点。

第二点我想讲关于《中国戏曲志》的一些问题。我国戏曲有丰富的遗产，但是由于种种原因，我们的遗产在相当一段

时间内没有得到应有的重视。就象一颗本来是璀灿光亮的明珠，长年累月埋在泥土之中，没有焕发出光芒来。今天在向四化进军的道路上，应该努力挖掘这些遗产，这就是我们为什么要编辑出版《中国戏曲志》的主要目的。我们编辑出版《中国戏曲志》就是为了记录这些宝贵的遗产，以便我们更进一步去研究它，从而发展我国的戏曲事业。我国戏曲剧种很多，根据不完全统计有三百六十多种，有许多问题还没有得出完全统一的结论。对这些问题，一样要在戏曲志中加以记载，这就是我们在编辑出版戏曲志中要遇到的重要问题。福建的同志们采取了组织力量集中攻关，还邀请了省外有关专家来一起会诊，我觉得这个方法是很好的。实践证明这个方法行之有效的。我回去以后一定要把这个会议详细情况向编辑部领导作汇报，争取总结出几条，能推广到全国去。

我离开北京时还是春寒料峭，当我来到南国福建的时候，西湖宾馆已是桃李盛开，百鸟啾啾，我感到春天的讯息已经来到。我们戏曲志的春天也已经开始了！我祝愿诸位在编辑戏曲志过程中有更大的收获。一花迎来百花春，社会主义文艺必将出现一个万紫千红的局面。

## 中国音乐学院何昌林同志的讲话

刚才中国戏曲志汪效倚同志的意见我非常同意。民间艺人是我们的老师，在他们身上保存着许多宝，值得我们好好学习。

我从年初六离开北京到现在已有好几十天了。到福建以来有两个感受。第一个感受是，福建的同志能够到深山老林去调查、访问古老戏曲文化，从领导到专业人员，都十分重视研究工作。大家都很认真，工作扎实而又有条理。尤其是在县里工作的同志，都能掌握丰富的第一手资料。从他们发言看，确有很多货真价实的材料。看了戏，参加了讨论，感到四平戏有真金。福建的同志能举办这次盛会，让我们看到几个古典剧目的演出，这是难能可贵的。

第二个感受是，我们搞研究工作的同志，虽只是青灯一盏、清茶一杯，但却是乐在其中，其乐无穷。我们搞研究工作能够走出书房，理论联系实际，方法是正确的，精神是可贵的。所以，我要向在座搞戏曲研究工作的同志们学习、致敬！

关于戏曲志编写问题，要力求准确、实事求是。我同意流沙同志说的，有不同说法的，可以诸说并存。从国内外古今情况看都是如此。譬如日本，从二十世纪以来，就编过好几套音乐百科全书，基本上是一代人编一套，有的是老师编一套，到了他的学生，又编了一套。经过一代人又一代人的努力，编写出来的书就更接近实际了。所以，科研工作不能搞

一锤子买卖，要从实际出发。条目稿编写出来后，可以展开讨论，广泛征求意见。戏曲史研究方面，从王国维先生到现在，经历了这么一段时间，取得很大成果。但从长远看，有的问题还不能定论，还要作进一步研究。戏曲史、声腔史研究工作要重视戏曲音乐本身的研究。搞戏曲音乐研究的，要向老前辈学习，向老艺人学习，要充分利用身边的资料。搞戏曲音乐研究，还要学习中国民族音乐。我们搞戏曲研究工作的，不是复古，目的是为了建设社会主义精神文明，振新中华。

这次讨论会为我们提供了学习的好机会，借此谨向福建的同志和与会的同志表示感谢！



## 湖南省戏曲研究所贾古同志的讲话

我们湖南的同志这次来福建参加讨论会，有两个学习任务。一、我们来的同志都是戏曲志湖南卷编辑部的，也正在编写戏曲志。昨天我们和福建的同志举行了座谈，学习了福建编纂剧种志、戏曲志的经验。会议后，我们还要逗留两天，继续向福建的同志学习。回去以后，还要向我们省作学习汇报。从工作看，福建卷编辑部已搞好了七、八万字的提纲了，在这方面也是有成绩的；二、福建在编纂工作中举办了一系列剧种声腔学术讨论会。我们几个都是搞声腔史研究工作的，这次会议，我们就学习了很多好经验。我代表湖南省来闽参加会议的同志，对福建同志为我们提供这么好的学习机会表示感谢！

这次讨论会，我们感到福建同志的研究工作态度是认真，严谨、细致的。为了一个剧种声腔，或几个剧种共同的声腔，而召开学术讨论会。这次会议体现出“百花齐放、百家争鸣”的方针，大家各抒己见，认真研究、比较、探讨，这种精神值得我们很好学习。福建屏南县四平戏业余剧团的艺术、戏曲家们，为保存传统戏曲遗产，作了许多工作。他们为会议演出三个古典剧目，为我们研究工作提供了活资料。这是难能可贵的，我们要向他们学习并表示感谢！

最后，再次感谢福建领导同志、戏曲研究所的同志，对我们各方面安排、照顾，并祝与会同志身体健康，研究工作取得更大的成绩。



## 安徽省徽剧团陆小秋同志的讲话

首先感谢福建省同志盛情接待，给我们安排这么好的学习机会。尤其是福建屏南县四平戏业余剧团为我们演出三个精彩古典剧目，使我们学习到很多书本上难以学到的东西，非常感激剧团的同志们。这次参加会议深刻感受到，正象一些同志所说的，福建象一个古代文化沉积层，有很多古代戏曲文化遗产，如福建所保留的南戏就很丰富。屏南的四平戏、永安的大腔戏都有共性，也有个性，在一起会演就很容易相互吸收，希望能各自保留自己的个性与特色。高腔系统沉积层有三个时期，一是嘉靖三十八年时期的；二是万历年间建阳麻沙刻本时期的；三是乾隆四十五年时期的。要搞清高腔这三个时期在福建的情况，建议福建的同志先进行录音、录象工作，然后进行记谱、整理工作。

这次会议感到福建的同志工作认真、踏实。有的同志深入屏南山区七、八次，作了大量调查研究工作，精神可佳。从《求实》、《福建戏史录》等材料看，福建的同志搜集掌握了大量的研究资料，是有成绩的。福建的同志还为编写好戏曲志，举行了一系列学术讨论会，这种做法值得学习、推广。最后祝与会同志身体健康、研究工作取的更大的成绩！

## 浙江省松阳师范郑闰同志的讲话

我是诚诚恳恳来学习的,到会几天学到不少东西。首先从戏曲志福建卷编辑部同志身上学到两个字——求实。福建的同志工作踏实、认真、实事求是,这种精神我要好好学习。还要向屏南县四平戏老艺人学习,我们搞戏曲研究工作,就是要为人民服务,为广大农村同志们服务。屏南四平戏业余剧团的同志演出作风认真、严肃,我们搞研究工作的要学习这种精神。

我希望福建开个木偶戏学术讨论会,下次我还要来。因为木偶戏从流布情况和有关资料看,它与早期戏曲关系极为密切。

最后,感谢福建同志为我们提供学习好机会,祝大家身体健康!

## 广东省海丰县文化局

### 蔡锦华同志的讲话

这次会议，我学习到许多东西，在此谨向福建的同志和与会的同志表示感谢！来之前，我们广东省戏曲志编辑部要我到福建来参加四平腔学术讨论会，这对我们回去后编写广东卷是有帮助的。我要把会议的情况带回省，向我们省卷编辑部作详细汇报。

看了戏，参加了讨论，确实感到收获很大。我们附近几个省，从宋朝以来，就是一个很活跃的戏曲文化大圈子，在政治、经济、文化、军事、对外关系等方面，温州、福州、泉州、潮州，还有海陆丰，关系是比较密切的，而且戏曲文化都很发达。从福建屏南四平戏业余剧团演出的三个古典剧目看，说明他们保存了戏曲活文物，四平戏是一朵很好的花，这样的演出，我是很爱看的。他们的演出，为我们的研究工作提供了活的资料。他们把古代的戏曲文化保存下来，是有意义、有价值的，应向福建屏南县四平戏业余剧团的艺术家们表示感谢！

## 屏南县政协主席、中共屏南县委 统战部部长陈大圉同志的讲话

福建省四平腔学术讨论会今天胜利闭幕了，我们怀着喜悦的心情，祝大会圆满成功。

我们县四平戏业余剧团，由于省戏曲研究所的发现、扶植，才能够参加大会演出，并再次得到中央和省内外专家、代表的指导，聆听许多宝贵的意见，感到十分荣幸。在此我代表中共屏南县委和县政府，向与会专家、代表表示衷心的感谢和崇高的敬意！

我们县龙潭大队艺人和群众在保存传统戏曲文化遗产方面作了一些工作，这个古朴的世代相传的四平戏，虽然在“文革”的十年动乱中，也遭受摧残，但不少东西还没有被“破四旧”的旋风卷走，譬如几十本手抄本，一些道具、面谱等，均被保存下来。四平戏业余剧团，虽然演得不好，但尚能演出，为现在探讨、研究四平戏的历史提供一些资料，这是他们努力继承的结果。由于时间的推移，仅靠口传身教，所以造成不同程度的走样。这次会议，我们感到与会专家、代表对四平戏研究工作的重视。你们这种对戏曲理论研究工作高度负责的工作态度和求实的精神，值得我们学习的。

这次学术讨论会，我们受到很大教益。我希望剧团艺人和我县广大群众，进一步抢救挖掘四平戏遗产，四平戏业余剧团应坚持农忙务农，农闲演出，活跃农村文化生活的方向，在建设社会主义精神文明中作出新的贡献。

对我县四平戏业余剧团，我们县今后还要继续加强领导，并给予必要的支持与帮助。我们也请上级党委、政府和文化主管部门，以及有关专家、学者，对他们进一步加强领导、指导和支持。

我县四平戏业余剧团此次来榕演出，蒙有关领导和到会专家、代表，以及省京剧团和大会工作人员，对我们生活、演出等方面，无微不至的关怀、帮助和支持，在此再次谨向你们表示衷心的感谢。

（以上代表讲话均由张泉佛根据录音整理）



# 南 行 杂 记

## （粤东正字戏1963年调查）

陈啸高遗稿

二月二十日到海丰看正字戏。

见到县委申部长，他很内行，说：海陆丰有三个古老剧种：正字、西秦、白字。正字戏是以假嗓演唱的，叫大班。正字戏老艺人还多，有个七十多岁的，曾教了五十多年戏，也会教白字戏。有个“婆旦”，是花旦，水平较高。过去，导演是以提纲来导的，没有本子，剧目有提纲式的二千四百个，连本戏二百多个。正字道白是用“官话”，白字道白是用方言。正字戏的旦行，有哭脸乌衫、兰衫与花衫三种。这三个旦行都贴。行当复杂。

申部长说：两县（海陆丰）以海丰为主，三个剧种发展最多时有一百一十多班。其中“双喜班”历史已三百多年了。海陆丰的语言与泉、厦、漳一样，同为九个音。

据许翼心同志说：正字戏旧称正音戏，就是福建的“词明戏”，从《福建传统剧目选集》上查对起来的。海丰老艺人说：福建平和的四平戏即正字戏，他们都认识曾宪乙。西秦戏陆升平班曾到闽南，与福州群芳班，正吉等配合

演出。正字戏无坤角，这是四十一、二年前的事。正字戏初用弋阳腔乐器，后用大广弦。关于戏神，谓雷海青犯罪，玄宗不便斩其人头，只斩其姓头，雷字斩去其雨，剩下田，因改姓田。

晚上，看正字戏加演提纲戏《勒张后》（司马师迫宫），是以锣鼓吹演出的，只有说白，没有唱词，唱时以吹牌子代替，表演风格虽粗犷，但有特点。连台本戏都是如此的。可是，这种提纲戏在表演、做工、说白时，却是相当严肃的。

二月二十一日晚上，看陆丰县正字戏剧团演出《王可居休妻》。唱时每句有半句帮腔，如潮剧。帮腔尾巴拖很长，如梨园戏。王可居见到罗帕时，有其妻名字，表现惊奇，形态很特别。当其写休书时，表演达十五分钟，以打击乐锣鼓大小声相配合，很好。翁婿见礼也很特别，他见岳父时，锣鼓点造成了气氛。她不唱，只从动作表现，向其父、母、丈夫求情。父捉其女，如老鹰之捉小鸡。

二月二十二日晚上，看陆丰剧团演正字戏《孙安动本》，开始唱昆曲，用笛子伴奏。在表演上，万历皇帝用小生扮，表现毫无主见。母子跪退与孙安的退，如走蹀步。孙安唱词的帮腔如闽剧。相国形象，如莆仙戏的嵩口司。

过去，正字戏在海丰城隍庙一演就是四十多天，但夜夜都要新戏。大概是发展了无唱词的提纲戏的原因吧？

陆丰观众老一辈的爱看正字戏（官话），年青的则爱白字戏（方言）；海丰则不同，正字戏吃得开。我发现高甲戏是正字（正音）戏来的。

二月二十六日晚上，看汕头专区正字戏剧团《小迫嫁》。伴奏曲有〔福建引〕。

汕头戏曲学校汉剧科有个教师，名叫李添（黑面添），

安溪人，现年67岁。他14岁时，在华安学汉剧，是当时广东大埔与江西来的许多师傅来教的。现在他在教净行。他说：过去南靖、平和流行四平（即正音）。华安大寨刘玉美（大埔人）过去是万盛班的，他也会正音戏。他曾学戏七年七个月。祖家原在漳平。他说：漳州各地，从前有正字，汉剧各有十几班。

海陆丰观众过去看戏很讲究，既要点戏又要点演员，缺席不给钱。如演姜太公钓鱼，演员拿鱼之后，如没洗手就去捋胡须，观众要哄笑的。演员上下楼楼梯有几级，其级数是固定的，不许错。上楼右手渐高，下楼则反之；上马后，演员要记住接马绳。

关于戏神的传说：据传“相公爷”的母亲吞谷，不夫而孕，唐明皇爱听他的音乐，封为“十八翰林”。后来奸臣妒忌，把他这个文官调去征番，番兵听其音乐入迷，城被其攻破，于是，他又被加封为“元帅”。

陆丰碣石有个元山祖庙。庙前有个戏台，宽33步（一步相当一公尺）；深25步。碑文记载此庙始建于明万历五年。庙边有两列平屋，是专为到庙演唱的戏班艺员的住所。观众席为楼房式的，上层为男人观剧；下层为女人观剧。每遇神诞必演戏。可见那里过去剧团活动的规模是很大的。舞台上悬有匾额，书“台阁文章”四字。



## 四平腔与平调辨

### 流 沙

明代出自江西的弋阳腔，在嘉靖年间以后又在其原有声腔的基础上，产生了许多新的流派，其最初见于记载的，有乐平腔、青阳腔和徽州腔<sup>①</sup>；以后又出现了四平腔……等。关于四平腔，据明顾起元《客座赘语》说：“南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有宴会小集多用散乐，……大会则用南戏，其始止二腔，一为弋阳，一为海盐。弋阳则错用乡语，四方土客喜闻为，海盐多官语，两京人用之。后则又有四平，乃稍变弋阳，而令人可通者”。又清刘廷玑《在园杂志》说：“今近且变弋阳腔为四平腔”。李笠翁《闲情偶寄》也说：“弋阳、四平等腔，字多音少，一泄而尽。又有一人启口，数人接腔者，名为一人，实出众口，故演北西厢甚宜”。从这些记载中可以看出：四平腔是“稍变弋阳”的产物，在声腔上同弋阳腔的区别并不太大，它们都是“字多音少，一泄而尽。又有一人启口，数人接腔”的路子。所以，现在保留下来的四平腔，在有的地区还称为“弋阳高腔”<sup>②</sup>。

然而，这种四平腔何以名之为“四平”呢？这个问题在许多戏曲史的论述中，都还没有得到正确的解决，这确是个比较复杂的问题。按照明代戏曲声腔命名的一般现象来说，它

们大都是以其腔调产生的地方而得名的，如弋阳腔、海盐腔、昆山腔、杭州腔、青阳腔等等，唯独“四平”在东南诸省境内根本就没有这个地名。有的学者曾根据它在当时盛行于南京和安徽的南部一带，而认为四平腔可能是江苏四平山（属句容县）的土调和乐平腔或青阳腔相结合的产物③。这种说法也还缺乏足够的证据，令人难以置信。因为我国的戏曲腔调以山名来命名的，这不但在明代，就是一直到近代都还没有其他的例子可作旁证的。而且，根据目前可查的文献记载，都很难断定四平腔究竟是在什么地方产生的。如清李声振在《百戏竹枝词》中曾说“四平腔，浙之绍兴土风也。亦弋阳之类，但调少平，春赛无处无之”④。现在浙江新昌的“调腔”戏中还保留了四平腔的声调⑤。但是李声振的四平腔出于绍兴的说法，核诸明人的记载却无法得到印证。根据很不充分，这只能说浙江在当时也是四平腔的盛行地区，但并不能肯定绍兴是它的发源地。因此，四平腔究竟产生于何地，至今仍为悬案。四平山之说较之李声振绍兴之说，其根据之不足是相同的。

为了弄清楚这个问题，我们认为首先要从音乐上来考察弋阳腔和它的关系，从中找出一条线索。大家知道，明代的弋阳腔和昆山腔不同，它是乾唱，只用锣鼓伴奏，每句的尾声大体上是由众人帮合。亦即是《闲情偶寄》所说的“一人启口，数人接腔”的形式。所以帮腔成为它最重要的特点。在曲牌板式上，弋阳腔最初只有“散板”、“滚板”和“帮腔句”三种，并以“滚板”和“帮腔句”为其基本的板式。所谓“滚板”是种不带帮腔的乐句，亦即京剧中的流水板；而“帮腔句”则是带有人声帮合的乐句⑥。这种“帮腔句”在江西赣剧弋阳腔的曲牌中，又以其乐句的长短节奏和旋律的

不同而分为“长韵”、“中韵”和“短韵”三种。艺人们对这个“韵”又谓之“韵头”。根据每个曲牌行腔的需要,这种“帮腔句”和“散板”、“滚板”交织在一起,并灵活地运用长、中、短三种“韵头”,从而也就构成了弋阳腔在演唱风格上的高亢激越和粗犷奔放的特色。正如明代戏剧家汤显祖所说:“江以西为弋阳,其节以鼓,其调喧”⑦。是完全相符合的。现在江西赣剧的弋阳腔,还基本上保持它原有的风貌。

拿弋阳腔和青阳腔、四平腔作一比较,从中可以看出弋阳腔在明代后期的发展上曾经根据不同观众的需要,其曲牌板式等方面都有着很大的变化。这种变化是从两个方面发展的:一是为了适应广大农村观众的需要,在唱词和音乐都进一步通俗化,由“滚板”发展为“滚唱”,从而构成了青阳腔的特征;二是为了适应城市观众的需要,削弱了弋阳腔的高亢激越的特色,在“帮腔句”上减少了“韵头”,这就构成了四平腔的特征。本文正是试图从这一条线索出发,对四平腔命名的由来,提出一些粗浅的看法。

原来,当看弋阳腔在进入城市以后,为了适应城市观众的需要,便不能不把原来适应农村观众的一些特点作些必要的修改,因而,它在声腔特点和演唱风格方面,都要适应城市观众的口味,而在不断地发生变化。因此,明代嘉靖年间在南京和北京等地流行的弋阳腔⑧。到了后来也都发生了变化。其中,弋阳腔在北京经过不断地“润色其腔,又与弋阳迥异”,所以,便形成了著名的“京腔”⑨。清代以后习称为“北弋”。而在南京方面,弋阳腔虽曾与海盐腔并行一时,可是,在后来又被这种“稍变弋阳”的四平腔取而代之了(见前引《客座赘语》)。事实证明,弋阳腔在明代进入

城市以后,如果不加以改变,就有不易立足的危险,如在江苏松江方面弋阳腔就遇到了惨败的结局。范濂《云间据目钞》说:“戏子在嘉(靖)隆(庆)交会时,有弋阳人入郡为戏,一时翕然崇尚,弋阳遂有家于松(江)者。其后渐觉丑恶,弋阳人复学太平腔、海盐腔以求佳,而听者愈觉恶俗,故万历四、五年来遂屏迹”。上述这些情况,都说明了这种来自民间的弋阳腔进入城市以后,必须适应城市观众的需要而作出相应的改革,才能站稳脚跟,得到发展,反之,它就难以受到城市观众的欢迎,甚至象在松江那样,最后只好从城市中退了出来。

那末,这种“稍变弋阳”的四平腔,在南京居然代替了弋阳腔的地位,其原因何在?根据文献的记载和实际考察的结果,我们发现了上述弋阳腔与四平腔在音乐关系上的一条线索。

什么是“平”?这是数百年来给我们留下一个很大的疑因。它的含义究竟是什么?令人难以猜测。幸而在赣剧弋阳腔老艺人的口碑中找到了答案,原来据他们说这个“平”字,实际上就是指“帮腔句”的“韵头”而言的。现在赣剧的弋阳腔俗名为“八平高腔”,就是八个韵头的高腔;而浙江婺剧中的“西安高腔”(流行于衢州一带)又俗名为“四平高腔”<sup>⑩</sup>,则是四个“韵头”的高腔(婺剧中另有西吴高腔和侯阳高腔,亦称八平高腔。另外,在弋阳当地发现有个别的曲牌,又名为“天平高腔”。这就证明,在弋阳腔戏曲中,由于“帮腔句”的“韵头”有多少之分,所以,在声腔上则有“八平”、“六平”和“四平”的区别。按照赣剧弋阳腔“帮腔句”的“韵头”来说,其俗名为“八平高腔”,是因为它的“帮腔句”有“长韵”、“中韵”和“短韵”三

种不同的“韵头”，并且“长韵”和“中韵”两种在曲牌中的使用，更是非常突出的；而四平高腔却仅有“短韵”一种。至于六平高腔系包括“中韵”和“短韵”两种。可见，“帮腔句”的“韵头”在弋阳腔的曲牌中确实占有极其重要的地位。这是一个很值得重视的问题。因为，从这个“帮腔句”的“韵头”上我们可以清楚地辨明，目前在各地流行的弋阳戏曲何以有八平、四平的分别。那末，弋阳腔之变为四平腔，就可能是在帮腔句上减少了“韵头”而形成的，即是说这种四平腔已经去掉了“长韵”和“中韵”而保持“短韵”的“帮腔句”。四平腔之所以如此，其原因是显而易见的。因为，弋阳腔的“帮腔句”是构成它演唱风格的基本条件。而它的“韵头”的长短、多少，是和它那种高亢激越的特色相互依存的。“韵头”愈多，它的特色就愈加强烈，反之，它的特色就会被冲淡了。弋阳腔为了适应它在城市发展的需要，在演唱风格上削弱它的高亢激越的特色，其有效办法，就是减少其帮腔句的“韵头”。因此，“稍变弋阳”的四平腔，这才“令人可通”的了。同时，弋阳腔的另外一种板式——“滚板”，又是流水板，以它和四个“韵头”的“帮腔句”而构成的四平腔，在音乐唱腔上也就显得平和一些的了。前引《百戏竹枝词》所说：“四平腔，亦弋阳之类，但调少平”，也正是这种发展的结果。

和北京的京腔不同，这种四平腔在唱腔上并没有多大的发展，所以，它和原来的弋阳腔在声腔上仍然保持“字多音少，一泄而尽”的路子。这一特点在赣剧弋阳腔，以及婺剧中的四平高腔和八平高腔中，还是非常明显的①。再以婺剧的四平高腔同赣剧弋阳腔相比较，除了它因为增加了管弦乐器的伴奏。在某些方面有了发展和变化以外，在曲牌结构、

调式特点以及帮腔形式等方面，两者都是相接近的<sup>⑫</sup>。所以，我们认为，四平腔和弋阳腔的区别，也仅仅是由于减少了“帮腔句”的韵头，而在演唱风格上有了差异。因此，《客座赘语》所说的，“四平乃稍变弋阳，而令人可通者”这句话，在这里获得了正确的解释。尽管四平腔起于何地到现在还是个悬案，但是它能在南京为人们所接受，显然是比弋阳腔又有了某些改变。而这种改变恰恰是符合城市观众的要求的。

基于上述这些理由，我们认为四平腔的命名，并非是由四平山而来，而是依据它的帮腔特点，只有四个“韵头”的帮腔句而命为“四平”的。

至于，在弋阳腔戏曲中，还有种自称为“平调”的声腔，虽然也出于弋阳腔这个系统，为一唱众和而无管弦乐器伴奏的路子，但是这个“平调”的“平”字同四平腔却是毫无关系的，我们在过去曾把它们混淆起来，并由此而错误地得出这样的结论，即四平腔就是弋阳腔的“平调”，这是非常不妥当的。所谓“平调”是和高腔相对而言的。它同高腔的关系，也是在帮腔方面。不过，这两者之间的不同，并非是“帮腔句”的“韵头”长短，而是在帮腔唱法上的真嗓同假嗓的区别。如高腔的帮腔，通常是用高八度，所以，无论是帮唱或主唱者，都必须要用假嗓子翻高八度来唱，甚至有的高腔戏曲的帮腔，比高八度还要高出几个音符。这种翻高八度的帮腔，是古老弋阳腔的基本唱法。而“平调”则与此相反。因为它改假嗓而用真嗓来帮腔，所以叫做“平调”。因此，自清代到现在，各地流行的弋阳腔、青阳腔、四平腔以及北京的京腔，由于它们在帮腔上仍就保持翻高八度的唱法，所以又统名为高腔<sup>⑬</sup>。就是在弋阳腔的

发源地——江西弋阳，也并不例外<sup>⑭</sup>。不过，在它们之间还有不同的特点。就拿江西和浙江两地来说，前者是弋阳一派，后者是四平一派。虽同名为高腔，而又有“八平”和“四平”的区别。由此可见，四平也称之为高腔，当然就和“平调”分属于两个不同的系统。

现在的“平调”，仅在浙江宁海一带得到保存，又名“宁海平调”。它和新昌调腔原是一个剧种，在曲牌结构、调式特点以及帮腔形式等方面，到现在还和新昌调腔完全一样，只是在帮腔唱法上使用了真嗓子而已；从音乐上来说，“宁海平调”的曲牌唱腔是平而优美，所以，也就没有“调腔”来得高亢、粗犷的了。可见，弋阳腔在演唱风格上的变化，其帮腔唱法的改变，也同样是个极其重要的方面。不过这种发展，显然是在四平腔产生以后的事情。因为，弋阳腔直名为高腔，在清初才见于记载<sup>⑮</sup>，而四平腔的记载，在明代的戏曲著述中、早已经屡见不鲜的了。

弋阳腔在帮腔上衍为高腔和“平调”两个派系以后，其“平调”伴以高腔的传播而流行于各地。除浙江宁海的“平调”以外，过去在山东掖县一带的“南官戏”（即南方官腔戏），其声腔又有高腔和“平调”之分。而在山东鄞城的“官腔”（又名官调），虽然已经是增加了弦索乐器的伴奏，但在唱法上仍然保留帮腔的形式，并且还有翻高的“挤腔”。这也是真假嗓帮腔的痕迹。

可是，由高腔向“平调”的发展，这中间还有个“高平调”为过渡阶段。如安徽徽剧《审乌盆》中，有段“滚唱”，艺人们称之为“高平调”。而浙江宁海的“平调”，最初叫做“调腔”，或高腔，以后改名为“高平调”，再后才直名为“平调”的<sup>⑯</sup>。徽剧《审乌盆》的那段唱腔，我们没有听

过，不过在广东正音戏中却有这样一种现象，即整个曲牌的帮腔唱法，是用真嗓子来唱，但偶而有一句唱腔，要翻高八度来帮腔。这是否就是这种“高平调”的特征，姑且把它提出来，以供研究者的参考。

总之，弋阳腔在明代后期的发展上，其帮腔这一特点的变化，可说是非常突出的。除了上面所说的以外，在帮腔形式上，也有了一些变化。例如江西青阳腔，浙江调腔以及四川川剧高腔等，其帮腔的形式，已经变成了分段体的形式。照江西青阳腔来说，即第一段由演员来唱，第二段由鼓师来接腔，第三段才是其他伴奏人员即司钹，司锣者的合帮。这种形式可能就是从青阳腔首先产生出来的。因为弋阳腔、四平腔等到现在还是“齐帮”的形式。为了区别于弋阳腔帮腔的形式，青阳腔又将这种帮腔名之为“调腔”（或“接调”）<sup>①⑦</sup>；所谓“调腔”亦即“调高腔”的意思。明末在浙江绍兴一带流行的“调腔”<sup>①⑧</sup>，就是以青阳腔帮腔的称呼而命名的。可见，青阳腔帮腔在形式上的变化，早在明末以前就已经出现了。这又证明，弋阳腔在后期所产生的许多流派，不仅四平腔是根据帮腔特点而命名，而且还有，“调腔”以及高腔和“平调”等，也都是如此。那末四平腔之与四平山无关，在这里获得了更为有力的证据。这篇短文对于弋阳腔之变为四平腔以及其与“平调”的关系，提出这样一些粗浅的看法，如有不妥之处，请大家给予批评和指正。

1963年2月3日初稿

①见汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》。

②见刘静源《婺剧》。原载《华东戏曲剧种介绍》第二集。

③见周贻白《中国戏剧史讲座》165页，中国戏剧出版



社1958年出版。

④见《清代北京竹枝词》150页。北京出版1962年出版。

⑤见《从余姚腔到调腔》。原载《华东戏曲剧种介绍》第四集。

⑥见乘舟、灵气《赣剧弋阳腔音乐初探》。原载《弋阳腔资料汇编》第一集。江西省赣剧团编印。

⑦见汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》。

⑧见徐渭《南词叙录》。

⑨见王正祥《新定十二律京腔谱》“凡例”。

⑩见刘静源《婺剧》。

⑪同上。

⑫见《浙江高腔戏曲介绍及其声腔源流研究》。上海音乐学院民族音乐研究室编。

⑬李调元《雨村剧话》说：“弋腔始弋阳，即今高腔……京谓京腔，粤俗谓之高腔，楚、蜀之间谓之清戏。向无曲谱，只沿土俗，以一人唱而和之”。其所谓“清戏”即是青阳腔，过去湖北鍾祥、襄阳等地有种“清戏”，与江西青阳腔为一系统。

⑭见《史料旬刊》第廿二期《清乾隆四十六年江西巡抚郝硕复奏遵旨查办戏剧违碍字句》。

⑮见《清代北京竹枝词》150页。

⑯见均宁《古老而又年青的徽剧》。原载《安徽戏剧》1959年2月号。

⑰见流沙、北萱、聿人《从江西都昌湖口高腔看明代的青阳腔》。原载《戏曲研究》1957年第四期。

⑱见张岱《陶庵梦忆》。

# 大腔戏《白兔记》演出

## 座谈会发言纪要

省卷戏曲志编辑部召开的四平腔学术讨论会结束之后，于三月十九日，省文化厅巡视员卢令和陪同中国戏曲志编辑部汪效倚、中国音乐学院何昌林、江西省戏研所流沙、南昌市剧目室苏子裕、江西省弋阳腔剧团万叶、陈汝陶，湖南省湘剧院张九到永安县观摩该县青水公社丰田洋大队大腔戏业余剧团演出《白兔记》。随同来观摩的还有省师大艺术系王耀华、省卷编辑部、龙溪、龙岩地区戏曲志编辑部同志，一共十九人。

三明市文化局付局长郑树钰同志也参加了观摩。市戏曲志编辑部邓超尘等同志参加观摩与讨论。《白兔记》全本分两场演出。演出时间将近七个小时。二十日下午，永安县文化局召开了座谈会，县委宣传部长林海奇同志亲自主持了会议。现将与会者发言纪要整理如下：

流沙：关于古老剧种大腔戏的历史，我想从三个发展阶段来谈谈：

### 第一、木偶班唱道士腔时期

(一)《白兔记》演出舞台上，还袭用一桌两椅的形

式。加上古老的乐队摆设的位置，这都与木偶戏一样的；

(二) 整个表演动作与木偶戏相同，特别是咬脐郎的下场动作更象木偶；

(三) 靠近打鼓佬的位置上，坐着一个掌总纲的师傅负责帮唱，这也属于木偶班所特有的；

(四) 从唱腔上来听，它有很多道士腔的音乐。

## 第二、人戏班时期

所谓人戏班，原来是木偶演的，现在改为由人来演，从人戏班这个阶段看来，它的剧目、唱腔、行当这几个方面，按时间来说，属于明万历年间，徽池雅调这个阶段的。大腔戏《白兔记》本子比四平腔庶民戏的本子有所发展，多了一场汲水的戏。至于回书这一场戏，在人物的刻划方面也比庶民戏细致。大腔戏也叫正字戏，它的唱腔接近于青阳腔。有的唱腔很雅（如李三娘的唱段），属于雅调系统。它的剧本前面部份还标有滚调的字样，后面又标有官腔的乐符。这样的记载，都证明属于徽池雅调的阶段。据老师傅的说法，大腔戏是十一个行当：四生、四旦、三花脸，旦角多了一个夫旦。而卢天生同志的调查上是十二个角色，多了一个小旦。如果这种说法准确的话，就符合属于青阳腔的说法，至于弋阳腔与青阳腔徽池雅调有何不同？弋阳腔是三个生脚，而四个生脚的，属于青阳腔徽池雅调。从班底上来看，大腔戏的第二阶段也是属于徽池雅调。

从剧目来看，值得注意的有这么几个戏：（一）杨家将的戏，这种戏主要是清初以后梆子班大演起来；（二）还有《宝莲灯》、《双鞭记》、《李广会母》等，这些都是明末

西秦腔剧传到南方以后留传下来的；（三）《洪武招亲》、《朱元龙扫殿》等，江西青阳腔也有这些剧目，其它的戏大都是徽池雅调或更早一些青阳腔的戏。如《梁灏游街》、《蒙正招亲》、《彩楼记》、《五子登科》、《东方朔偷桃》等。看来青阳腔徽池雅调的剧目是主要的。同时还有江西宜黄戏的剧目《福寿全》、《龙凤经》等。从上述这些剧目来看，这个剧种形成的期限，上限可推到万历年间，下限到清初。

### 第三、剧种的形成时期

很多木偶班保留有道士腔和掌总纲的师傅，这好象人戏班所没有，而大腔戏都有。有人说，江西邢姓家族的木偶班（宗族班）来闽演出后，受到当时正字戏影响而形成了现在的大腔戏。我因为现有材料不足，看来也有可能。如果是这样，这个剧种形成便可推到元朝末年。我的看法，大腔戏剧种可能是受了元末江西石城木偶班演目连戏唱道士腔的影响，到了万历年间，又受到人戏班的影响，学习了剧目和表演，从而形成了现在的大腔戏。

张九：补充流沙同志一些看法：

从演出中反映出很多属于木偶班的东西，道具丢了没人拣，这就是木偶班的演出习惯。帮腔的锣鼓经以及唱腔都与道士腔相同，也夹杂有湖南的师公腔，尾音也是高腔的。所供奉的戏神也与巫师供奉的田、竈、郭三神一样。从服装上来看，原始巫师的服装，衣服多是一片一片、一条一条。色彩是五颜六色很鲜艳。这些服装打扮都与戏中的刘智远、李三

娘相同，很不一般。因此大腔戏的服装，应值得好好地研究。关于大腔戏的声腔来源，我想补充三点：

（一）磨房会这一场音乐旋律较强，有的同志说是青阳腔。我没有研究，不敢苟同。但从湖南的高腔来比较，大腔戏的声腔是来自元代杂剧，也可能江西、安徽两省都有这种腔调，这种腔调影响较广，对于研究中国古代戏曲声腔是有很大的关系。大腔戏有道士腔，它究竟属于青阳腔还是弋阳腔，尚有待于进一步探讨，不能随便认祖归宗。大腔戏的喷呐音色与祁阳戏的喷呐音色相同。现在其它剧种喷呐都变成了京剧化，就是古老的庶民戏喷呐也不例外，而大腔戏仍然不受影响。这一点也要引起我们的注意。

（二）从其表演上来看，舞台上的处理手法很原始，粗犷，来自生活。再看李三娘腰带的表演，这并非一般闺阁小姐所表演的动作，我看很特别。因此，我就联想到巫舞的问题，可能这些动作与端公戏的“端公”、“阴婆”的舞蹈也有关系。这对研究戏曲史是有重大的价值。

何昌林：我从音乐的侧面来谈谈大腔戏与木偶戏的关系。大腔戏的祖师爷田、窦、郭与全国木偶戏所供奉的祖师爷相同，从表演来看，木偶戏的表演，下半身看不清，只有上半身，所以它很重视手指动作。大腔戏的表演也很重视手指动作。至于它的台步一进一退，都值得我们很好地去研究。

另外，有的场面一边讲话一边打乐器，这种的打法与能乐相似，现在世界上的能乐，只保存于日本，而日本的能乐又是从中国唐代所引进，我们应该作进一步的探讨。大腔戏的声腔，与庶民戏的声腔有相同之处，就是青阳腔。青阳腔是戏曲发展的一个阶段，必然会影响到大腔戏。另一种是道

土腔，这是很有特性的，用的音乐 3 5 6 1 5 1 3 5 6 ……

很象云南大理苗族的音乐。它变一变就是李三娘一大段、一大段的唱腔，这就不得不考虑“端公”、“阴婆”以及江西与湖南的关系。这种系统的音乐在戏曲史中占有如此重要的部份，是非常值得研究的。

再如耍带的表演，刘智远与李三娘不同行当的要带动作，看来都与民间的舞蹈有关。我同意流沙和张九同志的看法，一个是木偶的问题，一个是徽池雅调的问题。我总认为大腔戏是相当古老的剧种，对于研究四平腔也是极有帮助的。

汪效倚：这次大腔戏的演出，为我们研究中国戏曲发展史提供了极为宝贵的资料，去年内蒙古发现了蒙古戏，这次看了大腔戏，我看都属于不同类型的瑰宝。我想从表演上谈一些我的看法，中国戏曲表演基本特点是示意。我看了大腔戏，我又找到了佐证。我现在谈两个感想：

（一）李三娘汲水的时候，两个小校给她抬水，虽然抬的是椅子，可观众都认为是抬水桶。又如刘承佑打猎那一场的跑圆场，台步从慢转快，实际上是示意这些剧中人在赶路。从这两个细节来看，都证明中国戏曲表演最少是从示意开始。这是戏曲表演的早期阶段。再从化装造型来看，秋奴（大腔戏叫臭奴）这一脚色。她把帽翅往脑后一插，就是代表髻儿，耳朵上挂了两粒红辣椒就当耳坠子。我问了这位老师傅，从前是否也是这样的打扮？他回答，以前就是这样没有改变。可以肯定这不是因陋就简，而是夸张与示意。这就给我们研究中国戏曲表演艺术发展留下了一些极为宝贵的资料。

（二）这个戏具有浓厚的生活气息。印象最深的有李三

娘推磨那一场戏，有一个鬼魂站在她的后头，这样以鬼魂出现，是代表观众自己，是观众同情李三娘的遭遇而设计出来的鬼魂。这是劳动人民理想和愿望的寄托，是人民爱憎分明的表现，绝不是封建迷信的东西。这场的表演也很细致：只要嫂子打了李三娘一下，这个鬼魂也就对嫂子拧了一下。这是浪漫主义的表演手法，真是别具匠心。这个戏还有其他表演手法也是值得研究的。我衷心地祝愿大腔剧团同志坚持演下去，把宝贵的遗产接下来传下去。

苏子裕：大腔戏的音乐，吸取民间音乐艺术的营养比较明显。江西船工的号子，也值得调查研究。另外，大腔戏的两个骑马动作，是否根据民间马灯戏（在赣南也有这种戏）而来的，却值得探讨。

万叶：我补充四点：

（一）李三娘扫地那一场戏。剧本是梅香，演出的却是嫂子，实际上嫂子是不可能的，这就牵涉到行当中的那种三掬旦脚色的问题，可能是行当不够。

（二）希望写条目时将几本《白兔记》对照一下，看看大腔戏的《白兔记》属于哪一路。从庶民戏与大腔戏两个本子的流传时间来看，都不会早于南戏的古本，可以再探讨。这本戏的表演艺术是有条目可写的，不管是民间的东西，还是木偶的东西都比较古老。这种的表演形式，在戏曲史上，到底是人学木偶还是木偶学人的表演，可以从大腔戏表演演变，看出是怎么影响的。对于总结中国戏曲表演体系来说是有价值的。

（三）从化装上看也很别致，尤其是一个女丑的头饰打扮，只用一块红布、一朵红花、两粒红辣椒、一根帽翅，打扮起来又很风趣，（缺乏一种都不行）这种装饰的资料是很

宝贵的。

(四)大腔戏的剧目很丰富，来自高腔、乱弹、西秦腔三个方面，经历了万历到清初这么长的时间，尽管剧目与声腔两方面都有变化，但它表演继承性还是相当的牢固，仍然不受冲击，还保存着那么古朴与粗犷的面貌。这对我们今后看一剧种的变化是很受启发的。

陈汝陶：同意上述的意见。大腔戏的演出，人民性与艺术性都很强。鬼魂的出现不是迷信，是反映人民的意愿。小校替李三娘抓蚤子和汲水的动作，都是非常细腻的表演。我对它的音乐感触很深，既具有弋阳腔的古朴与粗犷，又具有青阳腔的委婉动听。旋律性比庶民戏的音乐还更强些，曲牌既多又悦耳，打击乐既丰富，也很讲究。帮腔锣鼓打得很有分寸，虽然没有固定的音乐只有节奏，但听起来很和谐。大腔戏有滚调（庶民戏只有滚板），但是在滚唱的时候没有加帮腔，只是到最后的帮腔时才帮上去。希望大腔戏的剧团顺藤摸瓜，把曲牌整理出来，为促进大腔戏的发展创造了条件。

万叶：板鼓卜跳卜跳不停地打，是为了造成气氛，叫做气氛打击乐，这是弋阳腔所没有的，值得我们好好地研究。

王耀华：大腔戏用了很多哭腔，我希望能把本地的哭调都搜集出来研究一下，到底它与佛教的关系如何。另外还要搜集本地山歌，与戏中的山歌腔来比较，到底是谁吸收谁。如果两者没有关系，那就是本剧种的原貌。总之，这个古老剧种的发现，对戏曲音乐史的研究是一个大贡献。

黄锡钧（龙溪地区戏曲志编辑部）：看了戏，感受很深，我想谈两个情节：

(一)刘智远大舅子的纱帽，帽中藏着许多小老鼠，这



个情节非常风趣。

(二)大舅子想试探刘智远是否中了高官回来,那一段内心独白,心理描写,都值得我们借鉴。建议有关部门把剧本整理出来。

何昌林:六点建议:

(一)录制一套附近木偶班演出的《白兔记》或大腔戏有代表性的剧目,以便对照探讨;

(二)整理全本《白兔记》的锣鼓经、唱腔(不是选段)。对有关人员提供一点条件,在时间与经济上给予必要的支持;

(三)研究中要注意师传与辈份的问题;

(四)在研究音乐中,要注意音乐旋律方法与音律制度的研究。看来大腔戏有两种不同的律制:一种倾向五度相声律;一种是纯律化。律制的不同,就说明音乐来源的不同。有的唱段,演员唱得准,有的不准(录音的唱腔比演出的唱腔好听),要仔细地研究;

(五)要收集整理哭腔哭调等风俗歌曲,特别是婚丧时所用的哭腔更有价值。自古以来中国是很重视灵歌,唐代有专业的这类歌唱家,他们的身份称为挽郎或挽士。朝廷对几品以上官员的葬礼,用几个挽郎唱灵歌都有规定的;

(六)剧团有时间多排练,特别是精选的场次,但不能效法屏南庶民戏那样的革新,要恢复原始的面貌,这是很重要的。希望将来在不同的场合上再看大腔戏剧团的精彩表演。

卢令和:听了很多宝贵的意见,对大腔戏的评价、特点都要做进一步的分析与研究。我感谢各位专家给大腔戏各方面所做的启示。我希望三明市戏曲志编辑部永安文化部门同志作认真地分析,把大腔戏的挖掘、整理工作发展下去,把

录象、录音、剧本以及各种文物资料整理好，建立起艺术档案，作为整个戏曲艺术研究的项目，这是很重要的。

会后，何昌林同志又对市卷编辑部同志补充了几点重要意见：

大腔戏剧种的古老不亚于“锣鼓杂戏”，有人说大腔戏是属于弋阳诸腔，这种说法欠妥。我认为：大腔戏有很多的道士腔，应属于元末早期的弋阳腔（弋阳腔目连戏时期）。后来，约于明朝万历年间正是福建麻沙大量刊印戏文的同时，它又吸收了徽池雅调。

大腔戏剧种与庶民戏有很多不同之处：大腔戏有很多道士腔与徽池雅调，庶民戏没有这些东西，却吸收了很多闽剧的东西。大腔戏的乐器来自江西或自制的，锣声也较低，而庶民戏的乐器却来自京剧与闽剧。大腔戏的锣鼓经保持着高腔的锣鼓经，庶民戏又是采用京剧的东西。大腔戏有滚调，庶民戏只有滚唱。至于乐队摆设的位置来说，大腔戏打鼓佬坐于上场门后面，而庶民戏就没有这样古老的摆设。同一个剧目庶民戏的付末肩上插有小旗，很有特色。大腔戏在每个男演员的胸前却挂有一块项套也非常有特色。大腔戏保留木偶的东西较多，庶民戏倒很少见。大腔戏表演区也比庶民戏表演区小，这些东西都值得我们很好的研究。

三明市剧目创作室整理

1984年4月11日

[General Information]

□ □ ⇒ □ □ □ □ □ □ □ □ □

□ □ ⇒ □ □ □ □ □ □

□ □ ⇒ 216

SS□ ⇒ 10706077

DX□ =

□ □ □ □ ⇒ 1984□

□ □ □ ⇒ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

